

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Petr Vok z Rožmberka jako mecenáš a sběratel umění. Malířství na dvoře posledního  
Rožmberka zosobněné tvorbou Bartoloměje Beránka Jelínka a jeho žáka Tomáše  
Třebochovského

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Autor práce: Iva Vránková

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3

2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 3. května 2013

.....

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala vedoucímu své bakalářské práce PhDr. Michalu Šroňkovi, CSc. za jeho vstřícnost a trpělivost, s jakou přistupoval k vypracování mé práce, a za jeho odborné vedení a cenné rady. Další velké poděkování patří Ing. Janě Mitanové, kastelánce na zámku v Bechyni, a Ing. Pavlu Hofmanovi, kastelánovi na zámku v Třeboni, díky nimž jsem mohla navštívit zámecké prostory a zdokumentovat je. Dále děkuji Mgr. Martině Novákové, zaměstnankyni NPÚ ÚOP v Českých Budějovicích, za její ochotu a milý přístup. A konečně bych chtěla poděkovat mé rodině a přátelům za jejich podporu, které si moc vážím.

## **Anotace**

Iva Vránková

Petr Vok z Rožmberka jako mecenáš a sběratel umění. Malířství na dvoře posledního Rožmberka zosobněné tvorbou Bartoloměje Beránka Jelínka a jeho žáka Tomáše Třebochovského.

Tato bakalářská práce pojednává o posledním rožmberském vladaři, Petru Vokovi z Rožmberka, jako osobnosti vystihující podstatu manýrismu. Na tuto významnou historickou postavu bude nahlíženo z pohledu jeho mecenášské a sběratelské činnosti, především v oblasti umělecké s konkrétním zaměřením na malířství. Dále bude popsána situace a podmínky, které na tomto dvoře panovaly a ovlivňovaly umělecké ovzduší, a osobnosti, které zde působily. Práce se pak podrobněji zabývá tvorbou dvou vybraných malířů působících na dvoře posledního Rožmberka, Bartoloměje Beránka Jelínka a jeho žáka Tomáše Třebochovského, přičemž jejich dochovaná díla budou zasazena do uměleckého kontextu dané doby.

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

## **Annotation**

Iva Vránková

Petr Vok of Rosenberg as a patron and art collector. Painting at the court of last Rosenberg personified in works of Bartoloměj Beránek Jelínek and his student Tomáš Třebochovský.

The focus of this bachelor thesis is Petr Vok of Rosenberg, the last ruler of the House of Rosenberg and the importance of his role in the development of mannerism. It examines this significant historical person from the point of view of his patron and collector activity, mainly in the artistic area with a specific focus on painting. It also describes the situation and conditions which were widespread in the court at that time, which influenced art and the people who worked there. The bachelor thesis deals in detail with the works of two chosen painters who were active in the court of the last Rosenberg, Bartoloměj Beránek Jelínek and his student Tomáš Třebochovský, and also shows how their surviving pieces of work are set into the art context of that time.

Supervisor: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

## Obsah

1. Úvod .....	7
2. Historicko – umělecký kontext doby Petra Voka.....	9
2.1. Dobový kontext.....	9
2.2. Umělecký kontext .....	14
3. Petr Vok z Rožmberka.....	31
3.1. Život posledního Rožmberka .....	31
3.2. Poslední Rožmberk jako mecenáš a sběratel umění .....	40
4. Malířství na dvoře posledního Rožmberka.....	48
5. Bartoloměj Beránek Jelínek .....	59
5.1. Život a umělecká tvorba.....	59
5.2. Rozbor vybraných děl .....	65
5.2.1. Nástěnné malby na zámku Bechyně .....	66
5.2.1.1. Výzdoba nádvoří .....	66
5.2.1.2. Výzdoba tzv. Vokova svatebního sálu .....	73
5.2.2. Nástěnné malby na zámecké věži a Hrádku v Českém Krumlově .....	78
5.2.3. Další připisovaná díla .....	85
6. Tomáš Třebochovský .....	89
6.1. Život a umělecká tvorba.....	89
6.2. Rozbor vybraných děl .....	96
6.2.1. Nástěnné malby na zámku v Třeboni .....	96
6.2.1.1. Výzdoba dvořanské světnice.....	96
6.2.1.2. Výzdoba zámeckých bran .....	101
7. Závěr.....	105
8. Seznam použité literatury a pramenů .....	108
9. Seznam obrazové přílohy .....	117
10. Obrazová příloha.....	131

## 1. Úvod

Rožmbekové patřili mezi naše nejvýznamnější šlechtické rody. Jejich významné postavení dosáhlo svého vrcholu skrze poslední generaci této rodiny, kterou zastupovali Vilém z Rožmberka a jeho mladší bratr Petr Vok. Je příznačné, že právě těmito velkými osobnostmi končí i rod Rožmberků. Roku 1611 totiž umírá Petr Vok, aniž by po sobě zanechal potomka. Zároveň s ním vymírá rožmberská linie Vítkovců. Ne však jejich sláva a pověst jednoho z nejmocnějších českých šlechtických rodů.

Tato bakalářská práce je však zaměřena pouze na posledního žijícího vladaře rožmberského rodu, Petra Voka z Rožmberka, jako osobnosti vystihující podstatu manýrismu. Na tuto významnou historickou postavu bude nahlíženo z pohledu jeho mecenášské a sběratelské činnosti, především v oblasti umělecké s konkrétním zaměřením na malířství. Jedním z cílů této práce je tedy představit Petra Voka jako muže, jenž měl neobyčejnou zálibu ve všem nezvyklém a pozoruhodném. Muže, jenž se nejen o tyto zvláštní věci zajímal a sbíral je, ale zároveň podporoval vzdělání, vědu a umění. Tato práce se pak zabývá především malířstvím, jež na dvoře posledního Rožmberka zastávalo významné místo. Dalším cílem je tedy popsat situaci a podmínky, které na tomto dvoře panovaly, a osobnosti, které zde působily. Práce se pak podrobněji zabývá tvorbou malířů působících na dvoře posledních Rožmberků, Bartoloměje Beránka Jelínka a jeho žáka Tomáše Třebochovského.

Tématům bakalářské práce pak odpovídá i členění jejích jednotlivých kapitol a podkapitol. V zásadě by se dala tato práce rozdělit do dvou základních částí. První z nich je věnována osobnosti Petra Voka. Avšak dříve než bude podrobněji představena, je nutné čtenáře uvést do historického a uměleckého kontextu doby, v níž poslední vladař rožmberského domu žil. Časově je tedy bakalářská práce ohraničena léty 1539 až 1611 (narozením a úmrtím Petra Voka). Vzhledem k tomu, že na konci 16. století se jedním z nejvýznamnějších evropských kulturních center stává i pražský dvůr Rudolfa II., bude v této kapitole tomuto důležitému středisku kultury poskytnut větší prostor, neboť právě k němu bývá mecenášská činnost Petra Voka přirovnávána. Poté bude následovat část věnovaná Petru Vokovi, jeho životu a mecenášské a sběratelské činnosti. Zvláštní důraz přitom bude kladen na malířství, především na nástěnné a závěsné malířství, a to z toho důvodu, že oba vybraní malíři se věnovali hlavně těmto malířským oborům. Následně se již práce zabývá dvěma rožmberskými malíři, Bartolomějem Beránkem Jelínkem a jeho žákem Tomášem Třebochovským, kdy bude

popsán nejen jejich život a cesta na rožmberský dvůr, ale především jejich díla, jež se pokusím zasadit i do kontextu soudobého umění. Závěr pak bude sloužit jako prostor pro shrnutí předchozího textu a některých zásadních myšlenek.

Text má danou problematiku především sumarizovat, neboť dle mého názoru dosud nebyla sepsána v ucelenější podobě. Jedná se tedy o souhrn dosažených znalostí a vědomostí, jež se týkají tohoto tématu.



## 2. Historicko – umělecký kontext doby Petra Voka

### 2.1. Dobový kontext

Petr Vok z Rožmberka prožil většinu svého života ve velmi dynamickém a proměnlivém 16. století a byl svědkem (ať již přímým či nepřímým) mnoha zásadních událostí té doby – raného novověku. Proměny, k nimž v tomto období dochází, předznamenávají konec neměnného chápání starých tradic a přinášejí Evropě nový typ civilizace, který se v 16. století začíná rozšiřovat.<sup>1</sup> Během tohoto století dochází k podstatné změně životního stylu, renesance a humanismus se ve své vrcholné podobě rozšiřují po celém evropském kontinentu. Velké proměny evropské společnosti doprovázel boj o velmocenské postavení nejen v Evropě ale i v nově objevených oblastech světa. Zároveň se však začaly formovat základy moderního státu a obyvatelům evropských zemí se obrovsky rozšířily obzory, a to nejen skrze objevitelské plavby evropských mořeplavců, ale také díky myšlenkovým hnutím, jež rozbíjejí středověké pojetí světa a která pomohla položit nové základy chápání novověkého světa a člověka.<sup>2</sup>

I když objevitelské plavby přímořských národů, zejména Španělů a Portugalců, započaly už během 15. století, za začátek epochy raného novověku bývá označováno objevení Ameriky Kryštofem Kolumbem v roce 1492. Následující první polovina 16. století pak probíhala ve znamení dalších zámořských objevů a dobývání neznámých kontinentů. Ohlasy těchto cest záhy pronikly i do střední Evropy a českých zemí.<sup>3</sup> Objevitelské plavby rozšířily znalosti o světě, vedly k rozvoji celé řady vědních oborů a rovněž pomáhaly rozbít středověké představy o podobě Země. Společně s renesancí, jež se prosadila pro pojmenování zejména nového pojetí lidského bytí, životního stylu a umělecké sféry, se v této době šíří myšlenky humanismu. Tímto termínem se většinou označuje filosofie či myšlenkový proud renesanční kultury a zahrnuje společenské a přírodní vědy, literaturu ale i politickou teorii. Jedná se o soustavu názorů renesančních vzdělavců, kteří se rozhodli následovat odkaz antické kultury a její etické, životní i morální hodnoty a ideály. Především se prohlubuje zájem o antické autory a jejich myšlenkový odkaz. Humanismus na rozdíl od středověkého kolektivního pojetí a myšlení zdůrazňuje individualismus a obrací zájem na člověka a jeho potřeby

---

<sup>1</sup> Charles – Olivier Carbonell, *Evropské dějiny Evropy 2. Od renesance k renesanci?*, Praha 2003, s. 7.

<sup>2</sup> Kamil Štěpánek, *Obecné dějiny novověku I. (16. století)*, Brno 2011, s. 5.

<sup>3</sup> Jiří Tušl, *Nástin dějin evropského umění 2*, Praha 2010, s. 47.

s úmyslem využít všech krás a radostí, jaké mohl pozemský život poskytnout.<sup>4</sup> V politickém myšlení humanistická koncepce podtrhla myšlenku svrchovaného státu tvořící doplněk svébytného jednotlivce – jako protiklad nadnárodní křesťanské obce. Myšlenky humanismu se šířily především pomocí literatury. Humanističtí učenci se zpočátku vyjadřovali latinsky, avšak poté, co se hnutí rozšířilo z Itálie do dalších zemí, přispěli zásadním způsobem k rozvoji národních literatur a příslušných jazyků. Tento proces byl podpořen vynálezem knihtisku kolem roku 1450 Johannem Guttenbergem, jenž způsobil doslova revoluci v komunikaci.<sup>5</sup>

Ruku v ruce s rozšířením myšlenek humanismu téměř do všech koutů Evropy a zvyšující se vzdělaností obyvatelstva jde i rozvoj hospodářství a následně měst. Města se stávají centry obchodu a kultury, místem, kde se prolínají nejrůznější vlivy a uplatňuje se náboženská a politická moc. Státní správa, obchod a rozvíjející se průmysl napomáhají vzniku zámožné měšťanské vrstvy a postupně dochází k její emancipaci a nárokování si větších práv a podílu na politické moci. Měšťanstvo se tak stává novým a zásadním článkem tehdejší společnosti. Do jeho rukou se pomalu ale jistě dostává nebyvalý politický vliv, díky němuž mohlo působit na aristokracii a panovníky, kteří i nadále stojí v čele evropských zemí.<sup>6</sup>

S proměnou společnosti a jejího vnímání sebe sama i okolí souvisí i proměna v oblasti náboženství. Jak již bylo řečeno, ústředním motivem humanismu a renesance se stává nová koncepce člověka. Navazuje tak na kritiku katolické církve a jejích tradičních doktrín. Podle Zdeňka Volného „*podstata renesance nespočívala ve znovuoobjevení antického myšlení a tvůrčích sil, ale ve skutečnosti, že oživená antická témata s novou tvůrčí náplní otrásla svazující a devastující ideologickou autoritou církve.*“<sup>7</sup> Krize v katolické církvi zrála několik staletí, neboť středověká heretická hnutí ani české husitství ji nedokázaly výrazněji ohrozit. K eskalaci a zlomu došlo až po vystoupení náboženského myslitele a německého reformátora Martina Luthera (1483-1546) v roce 1517, kdy symbolicky přibil na dveře kostela ve Wittenbergu svých 95 tezí vyzývajících k veřejné rozpravě o odpustcích.<sup>8</sup> Jeho požadavky na očistu obecné křesťanské církve vedly ve 20. letech 16. století k obrovskému reformačnímu hnutí,

---

<sup>4</sup> Viz Štěpánek (pozn. 2), s. 13-19.

<sup>5</sup> Viz Carbonell (pozn. 1), s. 114.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 31 - 36.

<sup>7</sup> Zdeněk Volný, Věk gigantů, in: Zdeněk Volný (ed.), *Toulky minulostí světa 6*, Praha 2004, s. 181-190, cit. 183.

<sup>8</sup> Jan Bauer, Víra proti víře, in: Zdeněk Volný (ed.), *Toulky minulostí světa 6*, Praha 2004, s. 69-78, cit. 71.

kteřé se propojilo s válečnými událostmi v řřmskoněmecké řřiši a současně se zcela odloučilo od řřmskokatolické cířkve.<sup>9</sup> Reformace probřhala i v jiných státech. Za dovršení reformace a nejradikálnější reformační proud ve Švřcarsku lze považovat přřsné evangelické učení Jeana Kalvína (1509-1564), který získal přřznivce zejména ve Francii, kde se jim dostalo označení hugenoti, v Německu a Nizozemí. V severní Evropě se luteránství šířilo cestou shora, tedy nařřizením panovníků. Když vřak Luther v roce 1546 umřral, bylo původní luteránské náboženství na ústupu a prakticky se omezovalo jen na severovýchod Evropy. Na jiných místech se totiž místo něj prosazoval kalvinismus. Avřak ani jemu se nikde s výjimkou pozdějšího Holandska nepodařilo získat jednoznačnou přřevahu.<sup>10</sup>

Na vznik reformovaných cířkví musela reagovat i katolická cířkev. S nástupem papeže Pavla III. (mj. podporoval i jednoho z největřích umělců všech dob – Michelangela) v roce 1534 byly zahájeny změny v cířkvi, známé jako protireformace.<sup>11</sup> Papež se snažil zastavit šíření protestantismu a obnovit roli řřmskokatolické cířkve. Důležitým nástrojem protireformace se stal řřád jezuitů (Tovaryřstvo Ježířovo), jehož činnost papež povolil v roce 1539. Papež rovněř svolal v roce 1545 cířevní koncil do severoitalského Tridentu, kde ztroskotaly poslední snahy o smřření s protestanty a kde se katolická cířkev reformovala pro následující boj s nekatolictvím.<sup>12</sup> Úsilí katolické cířkve nakonec vedlo k jejímu posílení a k vytvoření aktivní opozice vůči protestantům. Evropa se ve 2. polovině 16. století náboženřky polarizovala. Jednotlivé panovnické dynastie a jejich státy zůstávaly buď katolické, anebo přřijímaly některé z nekatolických vyznání. Vířa panovníků se totiž stávala závazným i pro jejich poddané. V některých zemích (např. v českých zemích – viz níže) se sice v 16. století udrželo souřřití více vyznání, ale během 17. století i zde přřevládlo jedno jediné náboženství.<sup>13</sup> Otázka náboženství hrála zásadní roli přř četných válečných střřetech 16. století, která ovřem častěji mívala i jiná (mocensko – politická, ekonomická) pozadí. Dalřším ohrožením pak byla Osmanská řřiře, jeř se po porážce uherských vojsk v bitvě u Moháče (1526) stala bezprostředním sousedem habsburské monarchie.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Paul Balta, *Renesance a reformace. Od roku 1500 do roku 1592*, Praha 1999, s. 1162 – 1167. Jean-Paul Brighelli, *Renesance a humanismu*, Praha 1995, s. 833 – 841.

<sup>10</sup> Marián Pochylý - Veronika Púřová, *Encyklopedie historie světa*, Praha 2001, s. 214.

<sup>11</sup> Jan Bauer, Tovaryřstvo Ježířovo, in: Zdeněk Volný (ed.), *Toulky minulostí světa 6*, Praha 2004, s. 79-88, cit. 83.

<sup>12</sup> Viz Štěpánek (pozn. 2), s. 27-29.

<sup>13</sup> Viz Tuřl (pozn. 3), s. 48.

<sup>14</sup> Josef Fraiř, Války o náboženství, in: Zdeněk Volný (ed.), *Toulky minulostí světa 6*, Praha 2004, s. 89-98, cit. 96 – 98, viz Štěpánek (pozn. 2), s. 36 - 40.

Přelom 15. a 16. století bývá označován za rozhraní mezi středověkem a novověkem. Platí to i v případě vývoje v českých zemích. V průběhu husitské revoluce se česká společnost ocitla ve značné, byť nikoli úplné izolaci od zbytku Evropy, především od jejích vývojově vyspělejších jižních a západních oblastí. K překonání této izolace a opětovnému začlenění českých zemí do evropského dění přispěly mj. výše popsané převratné události, které zásadně změnily obraz světa a vedly k stále sílícímu politickému, kulturnímu i ekonomickému propojení Evropy.<sup>15</sup> Doba, v níž žil Petr Vok, byla plná dynamických proměn. Mezi zásadní události, jež ovlivnily české země na dlouhá léta, patří nástup Habsburků na český trůn v roce 1526. Stalo se tak poté, co ve stejném roce v bitvě u Moháče zahynul král Ludvík Jagellonský. Systém stavovského státu, který se zformoval na konci 15. století, byl charakteristický neustálým napětím mezi panovníkem a stavy, jež pramenilo z toho, že král i sněm usilovali o co největší zákonodárnou i výkonnou moc. V období vlády jagellonské dynastie získaly stavy jednoznačnou převahu nad panovníkem, ale po zvolení Ferdinanda I. na český trůn docházelo naopak k pozvolnému posilování královské moci.<sup>16</sup> V úvahách o budoucím králi přihlížely české stavy k rozložení mezinárodních sil, včetně ke stále větší hrozbě turecké expanze. Z toho důvodu se pro Ferdinanda jevila jako výhoda postavení jeho staršího bratra Karla. Ten byl od roku 1516 španělským králem, od roku 1519 králem (od roku 1530 císařem) Svaté říše římské národa německého a po otci Filipovi Sličném zdědil celé Nizozemí.<sup>17</sup> Sám Ferdinand držel rakouské země a v roce 1528 definitivně udržel korunu uherskou. Je tedy zřejmé, že se Habsburkové rázem stali nejmocnější dynastií v Evropě. Netrvalo dlouho a čeští stavové poznali, že touto volbou ohrozili vlastní postavení. Ferdinand Habsburský začal poměrně záhy stavovské výsady systematicky oslabovat a naopak posilovat panovnickou moc. Brzy se tedy střetly dva principy - stavovský, jenž byl založený na starších výsadách, a panovnický, který se dožadoval silné ústřední moci.<sup>18</sup>

Většina českého obyvatelstva si nepřipouštěla, že se s Habsburky aktualizovala otázka případné rekatolizace českých zemí. Avšak Ferdinand jako pravověrný katolík stál proti většině stavovské obce, která se hlásila k utrakvismu.<sup>19</sup> Pod vlivem reformace

---

<sup>15</sup> Petr Čornej, Český stavovský stát (1485-1620), in: Petr Čornej (ed.), *Dějiny země Koruny české I.*, Praha 2001, s. 203-254, cit. 203.

<sup>16</sup>Ibidem, s. 212.

<sup>17</sup>Jaroslav Čechura, *České země v letech 1526-1583. První Habsburkové na českém trůně I.*, Praha 2008, s. 25-39.

<sup>18</sup> LeCaine Agnew, *Češi a země Koruny české*, Praha 2008, s. 9.

<sup>19</sup>Viz Čornej (pozn. 15), s. 216-217.

a jejímu promítnutí do českých podmínek se následně radikalizovali i čeští nekatolíci. Naproti tomu stáli Habsburkové, kteří spojovali s prosazením jediného (katolického) vyznání ve svých zemích i naději na vítězství modelu centralizovaného státu, opírajícího se o pevnou správu řízenou suveréním panovníkem a v jehož konceptu již lze rozeznat rysy rodícího se panovnického absolutismu.<sup>20</sup> Tento střet neprobíhal pouze v českých zemích, ale i jinde v Evropě a nakonec vyústil v třicetiletou válku. V roce 1556 Karel V. abdikoval a nástupcem na říšském císařském trůnu se stal jeho bratr Ferdinand, který následně rozdělil vládu v dílčích državách mezi své tři syny. Nejstarší Maxmilián byl předurčen k nástupnictví v Čechách a Uherském království a po otcově smrti v roce 1564 se stal i císařem Říše. Přenesení císařského titulu na rakouskou větev Habsburků znamenalo posílení prestiže této větve ve střední Evropě.<sup>21</sup>

Ferdinandův syn Maxmilián II. vládl na českém trůně v letech 1564-1576 jako Maxmilián I. Ačkoliv ho jeho rodový původ a závazky předurčovaly jako katolického vladaře, on sám projevoval sympatie pro nekatolická vyznání. Jako panovník neměl politickou rozhodnost svého otce, vždy dával najevo své sklony k ústupkům. Čeští stavové se tudíž pokusili Maxmiliánovy politické slabosti využít pro schválení vlastního náboženského programu.<sup>22</sup> Maxmilián však brzy po zahájení vlády odmítl legalizovat nekatolické vyznání. Boj o uznání náboženských svobod pak sváděl čeští protestanští stavové po celou dobu Maxmiliánovy vlády. Až krátce před královou smrtí se zástupci nekatolických církví shodli na společném církevně politickém programu, tzv. České konfesi, která byla předána Maxmiliánovi na sněmu roku 1575 jako podmínka přijetí nových daní a zejména akceptace jeho syna Rudolfa jako následovníka na českém trůně. Maxmilián nakonec vyjádřil souhlas, avšak pouze ústně.<sup>23</sup> Náboženské svobody tak zůstaly hlavní spornou otázkou mezi stavovskou opozicí a panovníkem i za vlády Maxmiliánova syna Rudolfa.

Rudolf II. se vladařských povinností ujal po smrti svého otce v roce 1576. V roce 1583 přenesl své sídlo z Vídně do Prahy a učinil z ní správní centrum své říše. Pražský panovnický dvůr se zároveň stal nejen střediskem umění a nejrůznějších nauk, ale také východiskem obnoveného katolického tlaku.<sup>24</sup> Počátek Rudolfovy vlády byl charakteristický nejen vzrůstem sebevědomí nekatolíků po přijetí České konfese, ale

---

<sup>20</sup> Jaroslav Purš - Miroslav Kropilák, *Přehled dějin Československa I/2 (1526 až 1848)*, Praha 1982, s. 8.

<sup>21</sup> Viz Čechura (pozn. 17), s. 47-49.

<sup>22</sup> Brigitte Hamannová, *Habsburkové. Životopisná encyklopedie*, Praha 2010, s. 335.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 336-337.

<sup>24</sup> Jaroslav Čechura, *České země v letech 1584-1620. První Habsburkové na českém trůně II.*, Praha 2009, s. 19-24.

i znovuoživením tureckých nepokojů. V Čechách došlo na konci 16. století ke zvratu mocenských pozic, neboť katolíci v té době získávali nejvyšší úřady, a to i přes to, že císař sám byl v otázce náboženství poměrně benevolentní.<sup>25</sup> Změnu situace však nelibě nesly nekatolické stavy, posilou jim byly napjaté vztahy mezi Rudolfem a jeho bratrem Matyášem. Oba bratry rozděloval odlišný pohled na politické otázky, ale Matyáš špatně snášel i Rudolfovo chování. Matyáš se cítil oprávněn vstupovat do Rudolfovy politiky i z toho důvodu, že byl jeho předurčeným nástupcem, neboť Rudolf neměl legitimní potomky. Rozhodl se proti svému bratrovi v letech 1607-1608 rozpoutat široce založený stavovský odboj. České stavy se však přidaly na stranu císaře Rudolfa, který jim slíbil, že vyjde vstříc jejich požadavkům. Za této situace byl Matyáš nucen dojednat s Rudolfem mír. Tímto svým postojem si vydobyla česká stavovská opozice výhodné postavení pro další jednání s Rudolfem, což vedlo k velkým ústupkům a přijetí Majestátu na náboženskou svobodu v roce 1609.<sup>26</sup> Rudolf II. však nehodlal na ústupcích setrvat a přemýšlel, jak svoje rozhodnutí co nejdříve anulovat. V roce 1611 využil pomoci svého příbuzného, pasovského biskupa Leopolda, který se svou armádou vtrhl na území Čech od jihu, a na svém postupu směrem ku Praze pustošil vše, co jim stálo v cestě. Řádění pasovské armády vyvolalo bouři nevole mezi stavovskou opozicí. K ní se připojil i arcibiskup Matyáš. Rudolf II. byl donucen vzdát se koruny v bratrův prospěch. Císařem Říše římské se Matyáš stal v roce 1612, poté, co v předchozím roce zemřel Rudolf.<sup>27</sup> Osobnost Rudolfa II. byla poměrně komplikovaná. Často bývá charakterizován na jednu stranu jako inteligentní a umělecky vnímavý člověk, na druhou stranu jako člověk, jenž nebyl duševně zcela vyrovnaný. Faktem ale zůstává, že za jeho vlády se Praha stala významným kulturním centrem, kam jeho štedrá mecenášská podpora přilákala nejvýznamnější umělce, vědce i šarlatány té doby.<sup>28</sup>

## 2.2. Umělecký kontext

Výše popsané společensko-ekonomicko-politické faktory byly příčinou změny středověkých struktur ve struktury novověké. Je ovšem nutné zdůraznit, že tato změna neproběhla najednou a že míra její intenzity se v různých oblastech a zemích Evropy lišila. Na přelomu 15. a 16. století se z italských městských států začaly po téměř celé západokřesťanské Evropě šířit nové myšlenkové proudy a nový životní styl -

---

25 Viz Čornej (pozn. 15), s. 225.

26 Walter Pohl – Karl Vocelka, *Habsburkové. Historie jednoho evropského rodu*, Praha 1996, s. 184-186.

27 Viz Hamannová (pozn. 22), s. 368.

28 Viz LeCain Agnew (pozn. 18), s. 105.

humanismu a renesance. V severoitalském prostředí se tyto proudy nezrodily náhodou, a to nejen díky příznivým politicko-ekonomickým okolnostem, nýbrž také proto, že zde klasická tradice nebyla zcela zničena.<sup>29</sup> Důležitou roli zde hrál odkaz na slavnou antickou minulost. Antika a její kultura se už ve 14. století stala v Itálii ideálem, napodobovaným snad ve všech sférách lidské činnosti. Výsledkem však byl vznik nových poměrů a rozpad středověkého chápání světa. Pro vyjádření nového chápání života v umění i životním stylu se uplatnilo označení renesance. S humanismem mají společnou inspiraci antikou, jež pro ně byla vzorem.<sup>30</sup> Zároveň se uvolňovaly tvůrčí síly člověka a nastolovaly ideál harmonického a přirozeného žití. Formovala se tak jakási praktická filozofie, která vnesla do všech oblastí lidského života světského ducha, přičemž důraz kladla na skutečný svět. S tím souvisí i pokles vlivu církve, která založila svou doktrínu na existenci onoho světa. Politická moc nyní přecházela do rukou měšťanstva, jež se zaměřovalo na pozemský svět a lidské možnosti.

Výrazem renesance se označuje kulturní epocha v dějinách lidstva, která se rozvinula mezi polovinou 15. a polovinou 16. století a jež se vyznačuje znovuzrozením antických modelů a novým způsobem myšlení, jehož středem se stali člověk a příroda. S termínem „*rinascita*“ poprvé přišel umělec a životopisec Giorgio Vasari ve svém díle *Le Vitte de piú eccelenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani (Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů)* v rámci svého osobního pojetí stylů jako živých organismů, které se rodí, rostou, stárnou a umírají a označil jím umělecké období, které v jeho vlastní době vrcholilo v osobě Michelangela.<sup>31</sup> Termín renesance ve smyslu absolutního rozchodu se středověkem definitivně prosadil historik Jacob Burckhardt. Podle současného pojetí se však nejednalo o radikální zlom, nýbrž o pozvolnou změnu, kdy byl postupně opuštěn středověký způsob uvažování a začal se rozvíjet nový způsob vnímání a chápání světa.<sup>32</sup>

Jako poněkud problematické se jeví chronologické vymezení renesance, neboť je složité přesně stanovit okamžik, v němž byl učiněn krok ze středověku do novověku, stejně jako okamžik, kdy byl tento proces završen. Všeobecně se období mezi roky 1420 a 1500 označuje jako raná renesance, krátké období od roku 1500 do roku 1527 jako renesance vrcholná. Manýrismus pak bývá ohraničován roky 1527 a 1600. Další

---

<sup>29</sup> Melissa Ricketts, *Mistři světového malířství. Renesance*, Praha 2005, s. 8

<sup>30</sup> K tomu odkazuje i pojem renesance či italsky *rinascita*, což v původním slova smyslu znamená znovuzrození či obrození antického ideálu.

<sup>31</sup> Viz Ricketts (pozn. 29), s. 9.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 9.

možností je rozdělit vývoj renesance do dvou epoch nazývaných quattrocento a cinquecento, tedy 15. a 16. století. Každé z těchto období má své vlastní znaky, vlastní umělecké projevy a klíčové postavy.<sup>33</sup> Vzhledem k časovému a obsahovému vymezení této práce se budu dále zabývat především manýristickým malířstvím, ačkoliv ani to nelze striktně oddělit od předešlé či následující epochy. Proto je důležité alespoň částečně nastínit principy, jež renesance vytvořila, a manýrismus na ně svým osobitým způsobem reagoval.

Výše popsané trendy jsou nejvíce patrné právě ve výtvarných dílech. Umělci se snažili o realistické ztvárnění postav a zároveň usilovali o vystižení jejich psychického rozpoložení. Tím odstranili středověkou strnulost i záměrnou disproporčnost a nahradili je přirozenou lidskou optikou [1].<sup>34</sup> Rozšířenými a oblíbenými žánry byly davové scény, zasazené do prostoru antikizujících staveb či do krajiny, která se stala integrální složkou obrazu. Právě krajinomalba byla jednou z novinek, jež renesance vnesla do výtvarného umění. Tento nový žánr byl výsledkem stále větší důvěry člověka v sama sebe a ve svou moc nad přírodou [2].<sup>35</sup> Humanismus a s ním spjatý obrat k člověku se v renesanci projevil vznikem dalšího nového žánru - portrétu, neboť ten poskytoval možnost vyjádřit individualitu a jedinečnost zobrazovaného modelu [3]. Zájem o lidské tělo, jež bylo ve středověku považováno za zdroj hříchu, a které se nyní stalo ztělesněním krásy, vyústil následně až ve vznik aktu jako nezávislého žánru [4].<sup>36</sup>

Renesance přinesla nejen nové náměty a způsoby ztvárnění, ale rovněž i nový životní styl a proměnu postavení osob zainteresovaných v umělecké tvorbě. Často se v jednom člověku spojovala osobnost vědce s osobností umělce, jak to můžeme vidět např. u Leonarda da Vinciho (1452-1519). V této době malíři či sochaři přestávali být pouhými řemeslníky a stávali se vysoce ceněnými umělci, kteří vystupovali z anonymity, dosahovali lepšího společenského postavení a stali se skutečně svobodnými. Zároveň navazovali úzké vztahy se svými mecenáši.<sup>37</sup> Mecenáši toužili především po zvýšení své prestiže a zvěcnění svého jména či po získání slávy a právě v tom jim měli být nápomocní ti nejlepší a nejschopnější umělci. A protože o tyto služby nejslavnějších mistrů usilovalo mnoho center, mohli si mistři klást podmínky. Dříve umělce zahrnoval přízní pán, nyní se situace obrátila a byl to umělec, kdo

---

<sup>33</sup> Ibidem, s. 9-12.

<sup>34</sup> Viz Čornej (pozn. 15), s. 205.

<sup>35</sup> Viz Ricketts (pozn. 29), s. 12.

<sup>36</sup> Anna-Carola Krausová, *Dějiny malířství. Od renesance po současnost*, Praha 2008, s. 11.

<sup>37</sup> E. H. Gombrich, *Příběh umění*, Praha 2006, s. 187-188.



prokazoval zájemci laskavost tím, že od něho zakázku přijal.<sup>38</sup> Renesanční umělec však musel nejen dokonale ovládat všechny umělecké techniky, nýbrž musel být také vzdělaným člověkem, který se vyzná v řadě oborů a je schopen poskytnout a realizovat jakýkoli úkol, který mu mecenáš uložil. Zároveň jim mohla být svěřena péče o mecenášovu soukromou sbírku, která zahrnovala nejen umělecké, nýbrž i kuriózní předměty různé provenience.<sup>39</sup> Tento renesanční životní styl byl ovšem velmi finančně náročný a dovolit si ho v plném rozsahu mohli jen mimořádně situovaní jednotlivci a rody. Ostatní se je více či méně snažili napodobit.

Pokud se podíváme na období renesance trochu podrobněji, zjistíme, že ho lze dělit nejen podle časových etap, ale třeba také podle oblastí, ve kterých se uplatnila. Quattrocento je italský výraz, který označuje v dějinách umění období známé jako raná renesance. Jeho duchovním a kulturním centrem byla Florencie. Zde působilo mnoho významných umělců, kteří byli podporováni bohatými patricijskými rodinami, které čím dál častěji vystupovali jako objednavatelé.<sup>40</sup> Jak již bylo naznačeno, v této době vznikaly první teorie umění. Mimo jiné v nich byly řešeny zásady perspektivního zobrazení. Duchu doby odpovídal prostor obrazu, jenž byl komponovaný na základě centrální perspektivy [5]. Tento způsob vycházel vstříc potřebě věrného zobrazení skutečnosti a esteticky uspokojoval renesanční ideál. Umělci se snažili nejen o realistické ztvárnění prostoru, ale i o přirozenost zobrazovaných postav skrze jemnou modulaci světla. Postupně si tedy renesanční umělci podmanili pět nosných prvků malby: barvu, prostorovost, plastičnost, světlo a pohyb [6].<sup>41</sup> Co se týče námětu, něco již bylo naznačeno výše. Nadále byly určující křesťanské motivy, od poloviny století se však začalo rýsovat nové chápání antiky a s tím i nová témata ze světa řeckých bájí a bohů.

Koncem 15. století však Florencie ztrácí své výsadní postavení, které v prvních desetiletích století následujícího přechází na Řím. Stalo se tak za pontifikátu Julia II., který si velmi dobře uvědomoval potřebu reprezentace. K této době totiž patřila nutnost vynikat kulturností, tudíž i papež měl zájem na tom, aby pro něj pracovali jen ti nejlepší umělci. Zároveň se tím snažil legitimovat moc a velikost církve. Do papežových služeb byli povoláni Michelangelo Buonarotti (1475-1564) [7] a Raffael Santi (1483-1520) [8]

---

<sup>38</sup> Ibidem, s. 187-188.

<sup>39</sup> Viz Ricketts (pozn. 29), s. 11.

<sup>40</sup> Viz Krausová (pozn. 36), s. 11.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 12.

a není tedy divu, že Řím se v této době stává uměleckým centrem Itálie.<sup>42</sup> Začátek 16. století, cinquecenta, bývá označován za nejslavnější období italského umění.<sup>43</sup> Vždyť kromě dvou výše uvedených umělců v této době působil i Leonardo da Vinci, jehož tvorba určila přechod mezi ranou a vrcholnou renesancí.<sup>44</sup> Tito a další umělci se již nespokojili jen s napodobováním skutečnosti tak jako jejich předchůdci v 15. století. Umění vrcholné renesance mělo zesílit dojem z krásy přírody či ji dokonce znovu umělecky vytvářet. Malíři toho dosahovali syntézou zkušenosti a ideálu, poznání přírody, uměleckých zákonů a individuálního pojetí. Pro toto období je dále charakteristické pyramidální a kruhové kompozice, které vyjadřovaly harmonickou rovnováhu obrazu a tvořily po staletí přetrvávající klasický ideál krásy [9].<sup>45</sup>

Vedle Florencie a Říma byly třetím významným uměleckým centrem renesance Benátky v čele s Tizianem (1487-1576). Benátští malíři se od ostatních dvou italských center odlišovali především tím, že kladli důraz na barvu, zatímco ve Florencii či Římě se dbalo především na formu. Pro Benátčany nebyla tak důležitá kresba a matematicky konstruovaná kompozice obrazu, nýbrž jeho malířské pojetí. Pro umění Benátek je tedy charakteristické svítivý kolorit, zcela nový cit pro atmosférické světlo a citlivé vykreslení postav [10].<sup>46</sup> Tento způsob malby založený na zdůrazňování barevnosti byl umožněn a podpořen technikou olejomalby, kterou Benátčané poznali u Nizozemců.

Renesance nebyla stylem, jenž se uplatňoval pouze na Apeninském poloostrově. Její prvky začaly pronikat do ostatních evropských zemí od konce 15. století, i když různé momenty vzájemného ovlivňování, dané především studijními cestami severských mistrů do Itálie, najdeme především v malířství už mnohem dříve. V první polovině 16. století se italská renesance šířila Evropou díky vlašským kameníkům, zedníkům a malířům, kteří přicházeli do různých zemí západní a střední Evropy. Je poměrně složité shrnout renesanční umělce působící mimo Itálii, neboť v jednotlivých evropských královstvích se politickoekonomické situace poměrně dost lišily, stejně jako umění, které mělo v různých zemích svá specifika. Renesanční myšlenky se tak v každé oblasti uplatnily v jiné míře, od absolutní zdrženlivosti až po úplné přijetí renesančního stylu. Na vznik vlastního národně specifického renesančního umění si musely země

---

<sup>42</sup> Manfred Wundram, *Renesance*, Praha 2007, s. 16.

<sup>43</sup> Výrazem cinquecento se označuje celé 16. století v Itálii, které se dále dělí na klasicismus či vrcholnou renesanci (od roku 1500 do roku 1527) a manýrismus (od roku 1527 do roku 1600). Viz Ricketts (pozn. 29), s. 18.

<sup>44</sup> Viz Gombrich (pozn. 37), s. 288.

<sup>45</sup> Viz Krausová (pozn. 36), s. 19.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 19-20.

střední a západní Evropy počkat až do doby kolem poloviny 16. století. Proto většinou nečerpají inspiraci z italské rané a vrcholné renesance, ale až z tehdy aktuálního manýrismu.<sup>47</sup> Malířství na severu zůstávalo podstatně déle v područí středověkých tradic a pozemský svět doháněl sakrální tematiku jen velmi pozvolna. Malíři zasazovali náboženské scény do světského prostředí a snažili se o co největší autenticitu prostoru, barvy, postav a světla [11].<sup>48</sup> Ačkoliv zde panovaly jisté rozdíly, faktem je, že od této chvíle dostává evropské umění jedinečnou soudržnost, a jakkoli se i nadále vyvíjí a hledá různé alternativy, zachovává si vcelku až do 19. století jednotné rysy.<sup>49</sup>

Z tradičních škol byla té italské nejbližší škola vlámská, zejména díky své zálibě v krajině a přírodě, které ztvárňovala detailně ve snaze dosáhnout věrného zachycení předlohy. Za zakladatele této tradice je považován Jan van Eyck (1406-1441). Na přelomu 15. a 16. století vznikají díla Hieronyma Bosche (1450-1560). Snad nejvýznamnějším nizozemským malířem 16. století byl Pieter Brueghel starší (1525 - 1569), jenž se věnoval krajinářství a grafice [12].<sup>50</sup> V Německu nastal obrat od středověku se značným zpožděním. Zatímco v Itálii se již rozvíjela raná a vrcholná renesance, německé umění zůstávalo stále ještě v zajetí gotických stylových forem. Obrat nastal teprve počátkem 16. století i díky vynálezu mědirytiny, díky níž se mohli němečtí umělci seznámit s díly italských mistrů. Za vrcholné období německého malířství a grafiky se považuje první třetina 16. století.<sup>51</sup> Tehdy totiž začali tvořit malíři, kteří se rozešli s gotickou tradicí, resp. ji spojili s tím, co znali z italského prostředí. Mezi nejvýznamnější umělce té doby patřili Albrecht Dürer (1471-1528), Mathias Grünewald (1470-1528), Lucas Cranach st. (1472-1553) a Hans Holbein ml. (1498-1543). Tito malíři byli silně ovlivněni dobovým humanismem a reformačními myšlenkami. Tam, kde se prosadilo protestantské reformační hnutí zaměřené nepřátelsky proti obrazům, nebyly už žádány ani obrazy s náboženským tématem. Němečtí malíři se s touto situací museli vyrovnat a začali se věnovat jiným žánrům. K těm oblíbeným patřila krajinomalba a portrétní malířství.<sup>52</sup> Francie měla k renesanci blízko už z toho důvodu, že se na jejím území zachovalo mnoha antických památek. Renesance sem pronikla již na konci 15. století nejen díky přítomnosti italských umělců, ale též v důsledku expanze franouzských panovníků do severní Itálie. Z toho

---

<sup>47</sup> Viz Tušl (pozn. 3), s. 57.

<sup>48</sup> Viz Krausová (pozn. 36), s. 26.

<sup>49</sup> José Pijoan, *Dějiny umění 6*, Praha 1984, s. 7.

<sup>50</sup> Viz Tušl (pozn. 3), s. 60-61.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 61-62.

<sup>52</sup> Viz Krausová (pozn. 36), s. 29.

vyplývá, že francouzská renesance je zejména dvorským slohem. Své vrcholné období však zažila až v manýrismu.<sup>53</sup> Podobně na tom bylo i malířství ve Španělsku. To bylo v 15. století zcela ovlivněno vlámským malířstvím, které vyhovovalo potřebám reprezentace hodnot monarchie katolických králů.

Tím se dostáváme k manýrismu, který byl charakteristickým uměleckým hnutím 16. století. Představuje období mezi rokem 1527, kdy byl vypleněn Řím, a rokem 1600, jenž byl okamžikem, kdy si protireformace vyžádala nové, přímější a zřetelnější umělecké vyjadřování, jež bylo zaměřené na široké masy obyvatelstva.<sup>54</sup> Léta, v nichž se manýrismus rozvinul, byla mimořádně bouřlivá. Přejít od vrcholné renesance k pozdní byl odrazem dalekosáhlých proměn v náboženství, společnosti a vědě. Krize vrcholné renesance však nepramenila pouze z náboženských rozbrojů či dějinných a společenských proměn. Stejně tak byla vyústěním změněného obrazu světa v souvislosti se zámořskými objevy či Koperníkovou teorií o heliocentrismu. V tomto ohledu bylo 16. století obdobím, kdy se náhled na svět od základů změnil.<sup>55</sup>

Všeobecná ztráta jistot a rozpad tradičního obrazu světa, které tím byly vyvolány, se přímo odrazily v nejistotě jedince i celých společenských skupin a ovlivnily i vývoj umění. Malíři, tak jako mnozí jejich současníci, ztratili víru v řád a harmonii.<sup>56</sup> S tím souvisí i fakt, že umělci té doby často mívali pocit, že umění vyvrcholilo v tvorbě Leonarda da Vinciho, Michelangela, Raffaela a Tiziana, neboť dosáhli všeho, oč usilovaly předchozí generace. Jejich následovníci se s tímto odkazem vyrovnávali různě. Někteří se snažili svým slavným předchůdcům přiblížit a napodobit jejich styl.<sup>57</sup> Právě odtud pramení základ slova manýrismus. V kořenu tohoto termínu je obsažena manýra, což odkazuje k napodobování způsobu malby malířů vrcholné renesance.<sup>58</sup> Další se ovšem pokoušeli hledat svojí vlastní cestu, neboť věřili, že umění nelze zastavit, a že není nemožné předčít mistry předchozích generací. A tak je umění této doby - manýrismus - uměním převratné situace, které je motivováno hledáním nové řeči obrazu. V očích manýristických umělců předchozí generace vykonala vše, oč bylo možné podle běžných pravidel umění usilovat a čeho bylo možné dosáhnout. Proto se

---

<sup>53</sup> Viz Tušl (pozn. 3), s. 57-58.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>55</sup> Viz Wundram (pozn. 42), s. 23-25.

<sup>56</sup> Viz Krausová (pozn. 36), s. 23.

<sup>57</sup> Příkladem může být figura serpentinata, jež byla typická právě pro manýrismus, avšak objevila se již na Michelangelově Lédě s labutí (viz obr. č. 7). Viz Pijoan (pozn. 49), s. 45.

<sup>58</sup> Pojem manýra lze vysledovat až k Vasariho spisům, v nichž tímto způsobem popisuje Michelangelův styl - maniera. V tomto smyslu lze říct, že Michelangelova manýra skutečně ovlivnila celé 16. století a velkou část následující barokní doby. Viz Wundram (pozn. 42), s. 20.

snažili vůči tomuto klasickému umění vymezit a hledat nové aspekty napětí. Jejich snaha bývá přirovnávána k modernistům, jež se o několik století později snažili bojovat proti tradičním zásadám umění. Byla zde tedy patrná snaha o invenci. Malíři chtěli malovat obrazy naplněné zvláštním významem a moudrostí - takovou, která by zůstala utajena všem kromě nejvzdělanějších učenců. Jejich díla, podobající se obrazovým rébusům, byla méně přirozená, méně pochopitelná, méně jednoduchá a harmonická než díla velkých mistrů, neboť se zaměřují na to, co je překvapivé, nečekané a dosud nevídané.<sup>59</sup>

Pojďme se nyní podívat, jakými konkrétními formami a prostředky se manýrismus vyznačuje. Toto období vyhrocuje formální, barevnou i kompoziční stránku maleb společně s duchovním obsahem. Nadpozemský život je zde nadřazen pozemskému světu, zároveň je ale důležitý vnitřní subjektivní prožitek. Logická kompozice, perspektiva a jednota času a místa byly nahrazeny motivy vytrženými z přirozených souvislostí, pospojovaných do nových celků s cílem vzbudit dojem nadpřirozena či duchovna. Pro tento umělecký sloh je příznačný tzv. manýristický kánon: postavy se prodlužují a jsou štíhlé, jejich proporce poněkud deformované a tělo dynamicky prohnuté, hadovité či zatočené do šroubovitého postoje (*figura serpentina*) [13].<sup>60</sup> S tím souvisí fakt, že se v manýristickém malířství poprvé v dějinách evropského umění stává znázornění pohybu hlavním úkolem, i když i tento prvek lze nalézt již v období vrcholné renesance. Takovéto zobrazení dokáže lépe vyjádřit expresivitu, jež byla v tvorbě té doby žádoucí. Zároveň je zde patrný i nový přístup k prostoru, který prošel důkladnou proměnou. Umělci často nechávají prostor ustupovat do hloubek, které již nejsou okem zachytitelné, a odstraňují i jeho boční hranice.<sup>61</sup> Z formálního hlediska se tedy manýrismus vyznačoval zejména úsilím o rafinovanost, a to jak v kompozici, tak v kresbě figur a v poetické působivosti světla a barvy.

Z výše uvedeného je zřejmé, že manýrismus byl sloh protiklasický, intelektuální a také dvorský. Proti normě vrcholné renesance stavěl manýristický malíř vlastní svobodu. Proto jsou manýristická díla místem pro uplatnění umělcovy fantazie, bizarností a protikladů, které dohromady vytvářely nevyvážené kompozice, jež odrážely vnější svět, který se ocitl v krizi.<sup>62</sup> Zároveň ke zpracování zobrazovaných témat, která byla plná skrytých a složitých významů, vyžadoval manýrismus jistou dávku intelektu,

---

<sup>59</sup> Viz Gombrich (pozn. 37), s. 361-362.

<sup>60</sup> Viz Tušl (pozn. 3), s. 57.

<sup>61</sup> Viz Wundram (pozn. 42), s. 21-22.

<sup>62</sup> Viz Ricketts (pozn. 29), s. 21.

neboť díla byla mnohdy srozumitelná pouze zasvěceným, což z nich činilo něco mystického, tajuplného a zahádného. Manýrismus byl i s celou svou vytříbeností, elegantností a rafinovaností spjat s elitou intelektuální společnosti, která se právě v této době dostávala na vrchol. Obzvlášť nabýval na významu na panovnickém dvoře, který potřeboval umění a kulturu pro zvýšení své prestiže.<sup>63</sup>

Podle Pijoana manýrismus nebyl žádným spontánním hnutím, ačkoliv se tak na první pohled mohl jevit. Naopak, řídil se jasnými, vyhraněnými představami a disponoval neobyčejně rozvinutou literaturou.<sup>64</sup> Nové pojetí umění, jež pramenilo z odchylky od dosavadních principů, se rychle rozšířilo z Itálie nejdřív do Nizozemí a Francie a následně i do ostatních částí Evropy. V Itálii připadla vůdčí role opět Florencii, kde se umělci osvobodili od klasické rovnováhy a nechali plně projevit protichůdnost a s tím i jisté napětí. Mezi nejvýznamnější florentské umělce patřili Jacopo Carrucci, známý pod jménem Pontormo (1494-1557), Rosso Fiorentino (1495 - 1540), Bronzino (1503-1572) a Parmigianino (1503-1540) [14]. V 16. století se podobný styl malby těšil oblibě na dvorech v celé Evropě, zejména na dvoře Františka I., který zadal výzdobu svého zámku ve Fontainebleau nedaleko Paříže v letech 1530 až 1560 skupině umělců, které se obvykle říká fontainebleauská škola. Tak se z Fontainebleau stalo jedno z prvních center evropského manýrismu [15].<sup>65</sup> Za nejvýznamnějšího malíře španělského manýrismu je pokládán El Greco (Řek), vlastním jménem Domenicos Theotocopulos (1541-1614). Individuální pohled a pojetí tohoto umělce přesně vystihují podstatu manýrismu, v níž má své kořeny moderní umění. Proto byl El Greco na počátku 20. století pokládán za „prapředka moderního umění“ [16].<sup>66</sup> Za snad největšího ze všech mistrů, kteří pracovali v druhé polovině 16. století, byl pokládán Jacopo Robusti, zvaný Tintoretto (1518-1594). Tintoretto sloučil benátský (především Tizianův) kolorismus s uměním kresby a kompozice Michelangela. Zároveň využil objevů manýrismu v oblasti perspektivy, anatomie a barvy a vytvořil dílo plné originality, v němž se všechny prvky spojují v divadelní celek, předchůdce barokního dramatismu [17]. Pozdní Tintorettova díla pak již předznamenávají následující období - baroko.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Viz Pijoan (pozn. 49), s. 45.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 45.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 258.

<sup>66</sup> Viz Krausová (pozn. 36), s. 24.

<sup>67</sup> Viz Ricketts (pozn. 29), s. 439.

Současně s evropskou reformací se začal v českých zemích prosazovat vliv renesance, pronikající sem jednak přímo z Itálie, jednak ze sousedních zemí. Avšak vliv renesance zůstal až do poloviny 16. století velmi omezený. Ale i poté, co dostala všeobecnější ráz, zůstala renesance především záležitostí šlechtického prostředí, do něhož vnesla změnu životního stylu.<sup>68</sup> Naše země byly ve srovnání s Itálií velmi silně protkнутy gotickou tradicí, což trvalo hluboko do 16. století. Přesto díky vyspělému prostředí královského dvora a cestám šlechty a umělců do evropských zemí, zejména do Itálie, k nám začaly pronikat renesanční tendence.<sup>69</sup> Renaissance, která k nám přicházela jako import nového uměleckého stylu, nebyla s to rázem vytlačit gotiku, která se dosud plně uplatňovala. Poměrně dlouhou dobu se tyto dva slohy doplňovaly a v některých uměleckých odvětvích gotický styl přetrvával ještě dlouho poté, co se již plně prosadila renesance.<sup>70</sup>

Zatímco do poloviny 16. století se renesance jako plnohodnotný kulturní proud v Českých zemích prosazovala spíše výjimečně a nerovnoměrně, její nástup po polovině století byl tak intenzivní, že rok 1550 někteří autoři pokládají za počátek její nové etapy, zatímco interval let 1490 - 1550 označují jako přechodné období mezi pozdně gotickým slohem a renesancí.<sup>71</sup> V období po roce 1550, jež trvalo až do začátku třicetileté války, došlo k adaptaci prvků italské a severské renesance v českém prostředí, které byly ještě v některých oblastech obohaceny o zcela originální invenci. Tak tedy za spoluúčasti zahraničních a místních umělců vznikla osobitá podoba české renesance. Nutno podotknout, že tento proces neprobíhal jen u nás. Rovněž ostatní země zaalpské Evropy přizpůsobovaly renesanci svým podmínkám. Proto i česká výtvarná renesance má svůj typický ráz, který je obzvláště patrný u architektury.<sup>72</sup>

Podnět k rozšíření nových myšlenek a postupů vyšel patrně z panovnického dvora, který podporou literární a umělecké činnosti obvykle sledoval politicky účelovou reprezentaci. Zaroveň však toto dvorské prostředí vytvářelo podmínky k výtvarné, literární a hudební činnosti a k uspokojování nejvyšších kulturních nároků. Již během vlády Ferdinanda I., který se svým dvorem často pobýval v Praze, se uplatnila vrcholná italská renesance v architektuře, symbolizovaná královským letohrádkem Belvedér

---

<sup>68</sup> Viz Purš - Kropilák (pozn. 20), s. 54.

<sup>69</sup> Jakub Pavel, *Dějiny umění v Československu*, Praha 1978, s. 90.

<sup>70</sup> Jakub Pavel rozděluje období renesančního slohu u nás na tři časové úseky: na renesanci doby jagellonské (asi od roku 1490 - 1530), renesanci prvních Habsburků (1530 - 1580) a na renesanci doby rudolfínské (1580 - 1620), jež nese znaky vysokého dvorského umění, které pak vyústily do baroka. *Ibidem*, s. 91.

<sup>71</sup> Viz Purš - Kropilák (pozn. 20), s. 70., viz Čechura (pozn. 24), s. 282.

<sup>72</sup> Viz Čornej (pozn. 15), s. 252.

poblíž Pražského hradu [18]. Renesanční dvůr se dále stabilizoval za místodržitelství vlády panovníkova druhorozeného syna Ferdinanda II. Tyrolského, jenž sám projevil své umělecké ambice ve stavbě letohrádku Hvězda [19]. Kulturní význam pražského dvora vyvrcholil na přelomu 16. a 17. století za vlády Rudolfa II., kdy se stal jedním z center evropského manýrismu.<sup>73</sup> Situaci na královském dvoře se do určité míry inspirovalo dvorské prostředí předních velmožů, zejména pánů z Rožmberka, Pernštejna, Hradce, Lobkovic, Lichtenštejna, Žerotína a dalších. Vedle pražského královského dvora to byly tedy jižní a východní Čechy, kde můžeme pozorovat první doklady renesanční výtvarné kultury u nás. Ti všichni budovali ve svých hlavních sídlech okázale vyzdobené paláce, někteří z nich měli ve svých službách kromě řady úředníků, dvořanů a služebníků také své hudebníky, literáty a umělce, jejichž úkolem bylo postarat se o reprezentaci prostřednictvím uměleckých děl. Na šlechtických dvorech vznikaly obrazové galerie, sbírky nejrůznějších uměleckých děl a kuriozit, knihovny úctyhodného rozsahu apod.<sup>74</sup>

Pro české, moravské a slezské šlechty se stala jedinečnou kulturní inspirací společná cesta do severní Itálie v letech 1551-1552, kde se setkávali na každém kroku s vrcholnými výtvary renesanční architektury, sochařství a malířství, aby poté tyto kulturní podněty přijali za východisko celoživotní kulturní orientace.<sup>75</sup> Nejnápadnějším průvodním jevem nástupu renesance byla změna životního stylu, projevující se zvýšeným důrazem na hmotné hodnoty běžného života ve všech třídách a vrstvách společnosti. S tím úzce souvisela proměna panského sídla v reprezentační architekturu s důrazem na výtvarný účinek, pohodlí a přepych, která započala již na konci 15. století, a která se kolem poloviny století následujícího stala masovým jevem. Nezměnila se však jen vnější koncepce panských sídel, ale také jejich vnitřní dispozice a výzdoba interiérů, která prodělala radikální proměnu mimo jiné tím, že uplatnila nové prvky dekorace - stropní a nástěnné malby, táflované stropy, štukatérskou výzdobu či závěsné obrazy. Současně se tato proměna panských sídel stávala vzorem pro zařízení obydlí bohatého měšťanstva.

Podobně jako v jiných odvětvích umělecké tvorby, se gotický styl v malbě uplatňoval dlouho do 16. století. Slohové prvky renesančního malířství k nám zprvu přinášeli němečtí malíři, ale vedle nich se záhy objevovali malíři italské. Z toho důvodu

---

<sup>73</sup> Jaroslav Pánek - Oldřich Tůma, *Dějiny českých zemí*, Praha 2008, 162.

<sup>74</sup> Viz Purš - Kropilák (pozn. 20), s. 71.

<sup>75</sup> Pavel Marek, Půvaby renesanční Itálie, in: Václav Bůžek et al., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 35-45, cit. 37-39.



bývá ranému renesančnímu malířství připisována jistá slabost, nepůvodnost a závislost na cizích centrech, které řadily domácí tvorbu na periferii světového vývoje.<sup>76</sup> Na druhou stranu malířská tvorba druhé poloviny 16. století vyniká neobyčejnou rozmanitostí druhů a obrovským počtem zachovaných památek, které dokládají široký rozmach výtvarného umění. Oživení přišlo s italskými umělci a to v nástěnné malbě, kde se začaly uplatňovat nové techniky - fresko a sgrafito. Nástěnná malba má u nás poměrně staré kořeny, její nový rozvoj přinesla právě renesance s potřebou vyzdobit velké nečleněné plochy jak v exteriéru, tak v interiéru, zvláště u zámeckých staveb, ale i měšťanských domů.<sup>77</sup> Později se tyto nové techniky, které byly oblíbené jako levnější náhrada plastické výzdoby stěn, ujali také domácí mistři. Zejména sgrafita (ornamentální, figurální) byla v tomto ohledu velmi oblíbená, neboť nebyla ani nijak náročná na realizaci. Sgrafitová bosáž (rustika) pak patřila k nejcharakterističtějším rysům české renesance [20]. Zatímco sgrafitový a jednobarevný nástěnný obraz na průčelí staveb byl u nás poměrně hojný, renesanční interiérová nástěnná malba byla zpočátku vzácná, zvláště ve srovnání s bohatým rozšířením ornamentální a figurální výzdobné štukové plastiky [21].<sup>78</sup> Nástěnná malba však dodávala stavbám nový lesk a tak od poslední čtvrtiny 16. století procházela velkým rozvojem. Vůdčí roli zde opět převzali habsburští panovníci, kteří si nechávali bohatě vyzdobit své stavební počiny. Ve stopách panovníků šli další aristokraté, kteří si rovněž nechávali krásnit svá sídla. Také městské prostředí se obracelo velmi často k nástěnné malbě, a to jak při výzdobě radničních budov či městských bran, tak i soukromých budov měšťanů [22].

Často vznikala díla napodobující grafické listy, zvláště ty od Alberehta Dürera. Jiná témata byla převzata z bible, většinou ze Starého zákona. Jejich obliba pramenila z dramatičnosti a poutavosti líčených dějů. Kromě biblických námětů byla velmi oblíbená antická mytologie, které se při výzdobě světských architektur věnovala stejná, ne-li větší pozornost. A tak se na mnoha českých a moravských zámcích objevují výjevy z Ovidiových Proměn, často byly také zobrazovány alegorie ctností a neřestí, ročních období a planet. Nechyběly ani historické osobnosti, či dokonce genealogické cykly a zobrazení nejrůznějších slavností nebo historických událostí. Spolu s renesancí sem přichází i zobrazování krajín, avšak většinou šlo o použití cizích předloh. V této době stoupá i obliba fiktivních architektonických prvků, například oken či sloupů,

---

<sup>76</sup> Viz Pavel (pozn. 69), s. 108, viz Purš - Kropilák (pozn. 20), s. 78., viz Čornej (pozn. 15), s. 290.

<sup>77</sup> Jarmila Krčálová, *Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, in: Jiří Dvorský, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 62-92, cit. 63-64.

<sup>78</sup> Viz Pavel (pozn. 69), s. 108.

malovaných portálů nebo zdánlivého prolamování zdí. Malovaly se zejména podle vzorníků, jež vznikaly v Itálii a posléze se rozšířily bezmála po celé Evropě.<sup>79</sup> I když aplikace těchto technik nevedla k opravdovým uměleckým výbojům, přispěla díky svému zmasovění k prohloubení výtvarného cítění. Vytvářely iluzi bohatých divadelních dekorací, která byla mimořádně účinná zejména na městských prostranstvích.

Co se týče deskové malby, toto odvětví bylo v první polovině 16. století zastoupeno převážně ještě oltářní archou, avšak od 80. let převládne epitaf, většinou měšťanský. V deskovém malířství převládá do poloviny 16. století pozdně gotické zaměření, v této době však klésá na řemeslnou úroveň. Vliv grafických předloh (zvláště německých, v nichž ještě dlouho přetrvává vliv Albrechta Dürera) ovlivňujících tematiku nástěnných maleb, byl od poloviny 16. století patrný také v malbě deskových oltářních obrazů a vedl k jejich úpadku.<sup>80</sup> Teprve koncem tohoto století je ovlivněna některými vnějškovými rysy manýrismu. Jak již bylo naznačeno, závěsné malířství pokročilé druhé poloviny 16. století plní téměř výlučně epitafní funkci. Epitaf je spjat především s bohatými měšťany, žijících v zámožnějších městech. Měl připomínat památku zesnulého s rodinou a náboženskou scénou, zpravidla se jednalo o Zmrtvýchvstání nebo Ukřižování [23].<sup>81</sup>

Do vymezení závěsného malířství náleží také portrét, který se tehdy rozvíjel jako samostatný obor deskové malby, avšak počátkem 17. století malíři přecházeli k technice malby na plátně.<sup>82</sup> Rozvoj portrétního umění koresponduje s jedním ze základních rysů renesance - novým vztahem k lidské osobnosti a silícímu individualismu. Ačkoliv i v měšťanském prostředí lze nalézt snahy po zobrazení konkrétní osoby objednavatele, zůstává vlastní podobizna objednavatelskou doménou vysoké šlechty. První portréty u nás pocházely již z první poloviny 16. století a jsou spojeny s Lobkovici a Pernštejný. Avšak za nejstarší českou renesanční podobiznu je považován portrét Albrechta z Kolovrat z roku 1506.<sup>83</sup> Rovněž v portrétním malířství se prosazovaly na prvním místě práce cizích mistrů, mj. Jacoba Seiseneggera, jenž od roku 1530 působil jako dvorní malíř Ferdinanda I. v Praze [24]. Po polovině století byla domácí tvorba ovlivňována i dováženými uměleckými díly. Jako příklad zde mohou sloužit česko-

---

<sup>79</sup> Viz Krčálová (pozn. 77), s. 62-92.

<sup>80</sup> Viz Pavel (pozn. 69), s. 108.

<sup>81</sup> Jarmila Vacková, Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620, in: Jiří Dvorský, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 93-116, cit. 99.

<sup>82</sup> Viz Pavel (pozn. 69), s. 109.

<sup>83</sup> Viz Vacková (pozn. 81), s. 103.

španělské vazby, které se ustanovily v souvislosti se sňatkem Vratislava z Pernštejna a Marií Manriquez de Lara v roce 1555. Ze Španělska totiž pocházejí dvorní malíři Filipa II. a Filipa III., jejichž originální portréty se staly součástí lobkovické portrétní galerie v Roudnici [25]. Domácí portrétní produkce druhé poloviny 16. století, která se inspirovala německými, italskými, nizozemskými či španělskými stylovými prvky, nepřesahovala průměr, jak dokládají práce tzv. Mistra lobkovických portrétů, Mistra pánů z Rožmberku či Monogramisty H. K., který někdy bývá ztotožňován s Hansem Krollem či jeho synem.<sup>84</sup> Výsledkem neobyčejné obliby portrétního malířství mezi šlechtou byl fenomén tvorby rodových portrétních galerií, které se objevily v našich zemích, byť s určitým zpožděním. Mezi nejvíce proslulé patří lobkovická původně v Roudnici a částečně v Nelahozevsi, rožmberská v Českém Krumlově, hradeckých pánů v Jindřichově Hradci a kolovratská v Rychnově nad Kněžnou.<sup>85</sup>

Jak již bylo řečeno, v 80. letech 16. století přenesl Rudolf II. svůj dvůr z Vídně do Prahy a bezprostředně poté vzniklo při pražském dvoře z podnětu císaře a za jeho mecenášské podpory centrum umělecké a výzkumné činnosti. Rudolf II. byl vzdělaným diletantem s velkou zálibou v umění a vyvinul velkou snahu, aby pro svůj dvůr získal přední soudobé umělce, vědce a řemeslníky, díky čemuž se Praha stala jedním z center pozdního manýrismu. Rudolf nebyl jen mecenášem dvorských umělců, byl také vášnivým sběratelem umění, starožitností a různých kuriozit. Na druhou stranu zájem o umění, mecenášství a sběratelství nelze ztotožňovat pouze s Rudolfem II., i když je zřejmé, že právě v něm dosáhly svého vrcholu. Vzpomeňme na císaře Maxmiliána I., který zaměstnával mj. i Albrechta Dürera, Ferdinanda I., jenž proslul jako stavebník, nebo Maxmiliána II., který se snažil dodat rodinným sbírkám nějaký řád.<sup>86</sup>

R. J. W. Evans charakterizuje umění rudolfínské Prahy v zásadě jako vyjevování mystéria, které probíhalo prostřednictvím obrazů, zpracování kamenů nebo skrze alchymistická a kabalistická umění.<sup>87</sup> Naráží tím na to, že na pražském dvoře Rudolfa II. působili vedle sebe v jakési symbióze osobnosti, které se věnovali umění, vědě či okultní a magické činnosti. Dále je podle Evanse rudolfínský manýrismus kosmopolitní a komplexní, neboť ne všichni umělci, kteří pracovali na zakázkách pro císaře, žili v Praze, i když se je panovník snažil na svůj dvůr přilákat. Tito umělci pocházeli doslova z celé Evropy. Císař navíc nakupoval díla po celém kontinentu.

---

<sup>84</sup> Viz Čechura (pozn. 24), s. 433, viz Vacková (pozn. 81), s. 103.

<sup>85</sup> Viz Pavel (pozn. 69), s. 109.

<sup>86</sup> Josef Janáček, *Rudolf II. a jeho doba*, Praha 2003, s. 247.

<sup>87</sup> R. J. W. Evans, *Rudolf II. a jeho svět*, Praha 1997, s. 198.

Manýrismus pražských umělců je zároveň vyvrcholením celého porennesančního vývoje, pro něhož byla typická honosnost, vyzrálé umělecké mistrovství a neobyčejná zručnost. Opíral se přitom o umělecké teorie severoitalské školy pozdního 16. století. Mezi centry severní Itálie a Prahou existovaly úzké vazby. Mnozí dvorští umělci buď přímo odsud pocházeli, nebo se zde školili.<sup>88</sup>

Z toho plyne, že pražský manýrismus převzal prvky i celé kompozice, které byly vlastní jednotlivým centrům manýrismu. Na druhou stranu se do něj výrazně promítala osobnost objednavatele, ať již ve výběru umělců, skrze které se snažil, aby byly reprezentovány různé proudy, nebo v tématech děl, neboť Rudolf osobně zadával umělcům práci a schvaloval nebo kritizoval jejich díla. Projevuje se to například u děl s politickým obsahem: u apotéoz Rudolfa, glorifikací Habsburků, ale i u motivů, jímž dával císař přednost, a které byly typické pro pozdní 16. století obecně: v novém způsobu zachycení přírody, v pohrávání si s narážkami a různými symboly, ve sklonu k erotice atd. Ikonografie jejich děl tedy bývá považována za základní klíč k pochopení Rudolfova uvažování.<sup>89</sup>

Mezi nejvýznamnější umělce, kteří působili na Rudolfově dvoře, patří Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), který však pracoval již pro Ferdinanda I. jako portrétista.<sup>90</sup> Arcimboldo však nebyl pouze dvorním portrétistou, byl i hlavním organizátorem ceremonií a slavností, dochovala se řada návrhů slavnostního oblečení, kostýmů apod. [26]. Arcimboldova všestrannost a výjimečnost okouzly i Rudolfa II, pro něhož stvořil portrét, který byl plný symbolických významů. Císař v podobě Vertumna je zobrazen jako bůh ročního období, ovoce a květiny, z nichž je složena Rudolfova tvář, symbolizují mír, prosperitu a harmonii jeho vlády, z níž se zrodí věčné jaro nového zlatého věku [27].<sup>91</sup> Po odchodu Arcimbolda z Prahy v roce 1587 se uzavřelo jedno výrazné období v umělecké tvorbě na císařském dvoře. Vývoj pokročil jiným směrem a nastoupila nová generace. K ní patří i Bartholomeus Spranger (1546-1611), jenž pocházel z Antverp a je příkladem umělce, který zakotvil v Čechách a ztotožnil se s pražským prostředím. Spranger je autorem cyklu mytologických obrazů, jež tématicky vycházejí většinou z Ovidiových proměn. Jeho díla jsou typickým projevem manýrismu, ať už se jedná o nepravidelné kompozice, dramatické prvky, dynamický

---

<sup>88</sup> Ibidem, s. 198-199.

<sup>89</sup> Viz Čechura (pozn. 24), s. 440, viz Evans (pozn. 87), s. 200.

<sup>90</sup> Eliška Fučíková, Malířství a sochařství, in: Eliška Fučíková - Beket Bukovinská - Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 61-140, cit. 65.

<sup>91</sup> Eliška Fučíková, Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze, in: Jiří Dvorský, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 182-222, cit. 186.

pohyb či erotické náměty [28]. Právě zájem o smyslné až obscénní náměty bývá charakterizován jako typický prvek rudolfinského umění nebo dokonce manýristického umění vůbec.<sup>92</sup> Kromě nich namaloval ještě řadu obrazů s náboženskou, alegorickou nebo oslavnou tematikou [29]. Další výraznou osobností byl Josef Heintz starší (1564-1609), malíř a architekt, jenž byl ovlivněn např. díly Correggiovy. Kromě samotné tvorby měl pro císaře vyhledávat umělecká díla pro jeho galerii a kunstkómu. Heintzova tvorba je charakteristická výrazným malířským rukopisem, osobitým figurálním stylem, efektní prací se světlem a barvou nebo působivým začlenění příběhu do krajiny.<sup>93</sup> Maloval nejen náboženské a mytologické obrazy [30], ale třeba také portréty. K významným císařským malířům patřil i Hans von Aachen (1551/2-1615), který vynikal zejména jako portrétista. Ve svých portrétech císaře a jiných význačných osobností císařského dvora dokázal zaznamenat věrně nejen vnější podobu, ale také vnitřní pochody [31].<sup>94</sup> Na dvoře císaře Rudolfa II. pracovalo mnoho malířů rozličných zaměření. Fabrizio Martinengo zde krátce působil jako malíř miniatur, podobně jako Joris Hoefnagel (1542 - 1600), jehož díla byla plná symbolů a alegorií, ačkoliv se tak na první pohled v jeho zobrazení živočichů nemusí jevit [32]. K dalším zajímavým autorům patří Hans Hoffmann (1530?-1591), který byl nejdříve známý pro své kopie obrazů a kreseb Albrechta Dürera, později sám tvořil obrazy podobného ladění [33]. Jedním z dalších malířů byl Dick de Quade van Ravesteyn (životní data jsou neznámá), jehož díla byla charakteristická přemírou dekorativních detailů, zdobností, stylizací, jež připomínají tvorbu fontainebleauské školy [34].<sup>95</sup> Kromě malířů - figuralistů působili na císařském dvoře jejich kolegové krajináři. Pozorování a zachycení přírody je dalším aspektem umění manýristické Prahy. Tradice tohoto oboru sahá až do antiky, ale v průběhu staletí byla pozapomenuta, aby byla znovuobjevena právě v 16. století. V pozdním 16. století začaly vznikat realistické krajinomalby, kterými se záhy proslavila nizozemská škola.<sup>96</sup> Pražští umělci tuto tendenci kombinovali se symbolismem, čímž chtěli reflektovat jejich teorie o makrokosmu a okulturních aj. vlivech.<sup>97</sup> Pro císaře v tomto oboru pracovali Roelandt Savery (1576-1639) nebo Pieter Stevens (1567-1624) [35].

---

<sup>92</sup> Viz Evans (pozn. 87), s. 203-204.

<sup>93</sup> Viz Fučíková (pozn. 90), s. 89.

<sup>94</sup> Fučíková (pozn. 91), s. 195.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 78-88.

<sup>96</sup> Viz Fučíková (pozn. 90), s. 104.

<sup>97</sup> Viz Evans (pozn. 87), s. 208.

Svým způsobem tvořili umělci na Rudolfově dvoře uzavřený elitní kroužek. Přesto nebyl vývoj českého umění odtržen od západoevropského vývoje zprostředkovaného umělci z císařova okruhu. Dvorní umělci často pracovali na četných zakázkách pro českou šlechtu a měšťanstvo a někteří z nich zcela splynuli s pražským prostředím. Jejich práce ovlivňovala poptávku po uměleckém díle, a tím i domácí tvorbu.<sup>98</sup> Faktem ale zůstává, že domácí malířství do té doby nedosahovalo jeho kvalit, což bylo zřejmě důsledkem zastaralé cechovní struktury a omezujícímu charakteru církevních a měšťanských zakázek, které udržovaly českou tvorbu na průměrné úrovni.<sup>99</sup> Vliv dvorského okruhu se projevil v prohlubování smyslu pro umělecké dílo, ve svobodném výběru tématu a v prosazování manýristického výtvarného názoru. Zároveň jeho kosmopolitní charakter, jež byl stále přístupný vlivům evropského dění, pomáhal oslabit uzavřený ráz české kultury a napomáhal jejímu poevropštění. Podnětně na české umění působily i císařovy sběratelské aktivity, které přispěly k zvýšenému zájmu o sbírání uměleckých děl mezi šlechtou a bohatými měšťany.<sup>100</sup> Dovršení císařova příznivého postoje k činnosti umělců představovalo privilegium pro cech pražských malířů z roku 1595, které prakticky znamenalo, že malíři již nebyli pokládáni za obyčejné řemeslníky, nýbrž za skutečné umělce, čímž dosáhli privilegovaného postavení.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Viz Purš - Kropilák (pozn. 20), s. 80.

<sup>99</sup> Viz Evans (pozn. 87), s. 221.

<sup>100</sup> Viz Purš - Kropilák (pozn. 20), s. 80.

<sup>101</sup> Viz Janáček (pozn. 86), s. 266.

### 3. Petr Vok z Rožmberka

#### 3.1. Život posledního Rožmberka

Petr Vok z Rožmberka se narodil Joštovi III. z Rožmberka a Anně z Rogendorfu 1. října 1539 v Českém Krumlově jako jejich nejmladší potomek jen 14 dní před smrtí svého otce.<sup>102</sup> Stal se tak posledním narozeným i zemřelým příslušníkem mocného rodu Rožmberků [36]. Václav Březan, archivář a kronikář rožmberského rodu, o této významné události referuje ve svém díle následovně: „(...) *nejposlednější dítě pana Jošta z Rožmberka a paní Anny Rožmberské z Rogendorfu byl pan Petr Vok, kterýž také všecjy bratři i sestry své přečkav, dům rožmberský (...) zavřel. Když těžkou nemocí pan otec jeho na Krumlově od Pána Boha navštíven byl, na tento svět narodil se léta Páně 1539 prvního dne měsíce října, jinak octobris, ráno k šesté hodině na znamení Bliženců.*“<sup>103</sup> Rod Rožmberků je jedním z nejstarších a nejbohatších panských rodů v Čechách a na Moravě, který disponoval nedozírným majetkem, nahromaděný generacemi [37]. Stejně jako jiné šlechtické rody, i tento používal k legitimizaci dosaženého postavení rodovou paměť, která představovala vědomý odkaz na minulost a tím přispívala k pocitům rodové soudržnosti, identifikovala rod navenek a společně s ostatními tradičními rodovými znaky (erbovní znamení apod.) ho odlišovala od dalších šlechtických rodů.<sup>104</sup> Velká část této šlechtické rodinné a rodové paměti měla mytickou podobu ztvárněnou do rodových legend, jež popisovaly údajné počátky rodu nebo významné činy dávných předků. Na jejich utváření se většinou podílely konkrétní osoby, které se touto činností snažily o zakotvení rodu v minulosti, ale především ve své přítomnosti.<sup>105</sup> Podobnou rodovou legendu měli rovněž Rožmberkové. Na počátku 17. století ji zaznamenal již zmiňovaný rožmberský knihovník, archivář a kronikář Václav Březan. Pověst lze členit na dvě na sebe navazující části. Jedná se o příběh dělení růží pojednávající o společném původu pěti českých šlechtických rodů s erbem pětিলisté růže, jejichž rodový prapředek Vítek pocházel z italského rodu Orsini. První část legendy je tedy věnována Vítkovu italskému původu, druhá část se pak zabývala Vítkovým příchodem do Čech, rozdělením majetku a erbovního znamení mezi jeho pět

---

<sup>102</sup> Jošt měl ze dvou manželství (jeho první žena byla Vendelína ze Starhemberga, s níž měl jedinou dceru Annu) celkem osm dětí, z nichž dospělosti se dožilo šest, mezi nimi i dva synové, Vilém a Petr Vok. Bohumír Němec, *Rožmberkové. Životopisná encyklopedie panského rodu*, ČB 2001, s. 110-111.

<sup>103</sup> Václav Březan, *Životy posledních Rožmberků II.*, Praha 1985, s. 375-376.

<sup>104</sup> Jaroslav Hrdlička, *Legenda o dělení růží a italské kořeny předků posledních Rožmberků*, in: Václav Bůžek et al., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 8-21, cit. 8-9.

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 9-10.

synů. Příbuzenství Rožmberků se slavnou římskou rodinou (jejími členy bylo několik významných duchovních hodnostářů) Orsiniů je však smyšlenkou, jejímž pravděpodobným tvůrcem byl v polovině 15. století Oldřich II. z Rožmberka. Její účel byl zřejmý, měla dokázat, že Rožmberkové jsou starším rodem než všechny ostatní šlechtické rody v Čechách.<sup>106</sup> Jak již bylo naznačeno, druhá část legendy se věnovala praotci Vítkovi, který rozdělil jednotlivá panství mezi svých pět synů a obdařil je podobnými erbovními znameními [39]. Nejstarší syn Jindřich dostal zlatou růži na modrém štítě a s ní panství Jindřichův Hradec. Druhorozený obdržel bílou růži na červeném poli spolu s Landštejnem a Třeboní. Třetí syn získal modrou růži na zlatém pozadí a strážské a bystrické panství. Čtvrtý mužský potomek si odnesl otcovské erbovní znamení tvořené červenou pětilistou růží na bílém štítu, stal se pánem Vítkova Hrádku, Rožmberka a Českého Krumlova a byl označen za vladaře rožmberského domu. Na posledního pátého syna čekala černá růže na zlatém poli a panství Ústí. Tak se na jihočeských panských sídlech rozdělili Vítkovci na rody pánů z (Jindřichova) Hradce, z Landštejna, ze Stráže, z (Sezimova) Ústí a z Rožmberka.<sup>107</sup> Rožmberkové se postupem času stali nejmocnějším českým šlechtickým rodem, kterému v minulosti často náleželo rozhodující slovo v bojích o český trůn a jehož potomky nosili ke křtu čeští králové.

Poté co zemřel otec Petra Voka, správcem rodového jmění se stal Joštův bratr Petr V. řečený Kulhavý, sídlící na Krumlově. Petr Vok trávil nejužlejší dětství na Krumlově, avšak poté, co jeho matka Anna odešla po neshodách s vladařem Petrem V. Kulhavým k příbuzným do Rakouska, byl Petr Vok vychováván se svými sestrami příbuznými pány z Hradce v Jindřichově Hradci, kde pobýval až do roku 1546. Ani toto Václav Březan neopomenul zapsat do své kroniky: „*Při paní mateři vychován na Krumlově až do sv. Václava léta 1542. Kterážto paní máté, odjeti měvsi do Rakous, panu Petrovi, vladaři, dívky své odevzdala. A pán je (...) paní Anně Rožmberské z Hradce na Hradec dovézti a jí je svěřiti a k opatrování (...) poručiti ráčil.*“<sup>108</sup> Pobyt u příbuzných pánů z Hradce měl za následek upevnění vztahů s druhou nejdůležitější větví Vítkovců a zřejmě také stál za návykem posledního Rožmberka na společnost

---

<sup>106</sup> Spojení těchto dvou rodů se projevil také v podobě rožmberského erbu. Původně byl znakem Rožmberků červená pětilistá růže se zlatým středem na bílém poli. Vilém z Rožmberka ho v roce 1556 doplnil o orsiniovský: zlaté břevno s černým hadem a střídající se červené a stříbrné kosmé pruhy ve spodní části erbu. Jako štítonoši se často objevují dva medvědi, protože orsa značí v italštině medvědicí [38], Josef Janáček, *Velké osudy*, Praha 1975, s. 88.

<sup>107</sup> Jaroslav Pánek, *Poslední Rožmberkové. Velmoži české renesance*, Praha 1989, s. 21.

<sup>108</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 376.



dívek a žen, neboť Petr Vok zde dětství trávil především ve společnosti fraucimoru.<sup>109</sup> Roku 1545 zemřel Petr V. Kulhavý a dědicem rodového majetku i hlavou celé rodiny se stal desetiletý Vilém, avšak vzhledem k tomu, že byl nezletilý, ujala se rodinných záležitostí poručnická rada, jež byla složená z hraběte Albrechta z Gutnštejna, hraběte Jeronýma Šlika z Pasounu a Oldřicha Holického ze Šternberka.<sup>110</sup> Z Rakouska se vrátila matka Petra Voka a začala na českokrumlovském panství pečovat o děti. Vzdělání se Petru Vokovi dostalo, na rozdíl od staršího bratra Viléma, který studoval v cizině, od domácích učitelů. Svého prvního učitele, jímž byl doktor práv a učený profesor pražské univerzity Gabriel Svěchin z Paumberka, dostal v osmi letech. V roce 1551 ho vystřídal Jan Aquarius Soběslavský, který zůstal na Krumlově až do roku 1556, kdy Petr Vok dovršil sedmnáct let a další vzdělávání odmítl. Petr Vok se učil především jazykům, ale také náboženství, humanitním předmětům či etice.<sup>111</sup>

Nejen v odlišném vzdělání se projevovaly rozdíly mezi oběma bratry. Starší Vilém byl soustavně připravován na převzetí vladařských povinností rodu, které se od roku 1551 staly skutečností. Petr Vok se tak na více než čtyřicet let stal mladším bratrem vladaře, a to se všemi sociálními a psychickými důsledky, jež takové postavení ve stavovské společnosti a v patriarchálně uspořádaném velmožském rodu přinášelo. O čtyři roky starší Vilém byl zprvu pro dospívajícího bratra obdivovanou autoritou, avšak postupem času si k němu vytvářel čím dál větší odstup. Vilém byl po všech stránkách úspěšnější a Petr Vok chápal, že ve veřejném životě ani v soukromí svého rodu se mu nedokáže vyrovnat. Proto se rozhodl vystoupit z bratrova stínu a cílevědomě se od něj odlišit. To se projevilo např. v náboženském vyznání. Na rozdíl od Viléma, který zůstával katolickým tradicionalistou, i když nikterak vyhraněným, začal od mládí inklinovat k reformačnímu dění a kolem dvaceti let se přiklonil k luteránské víře. Tato konverze zapříčinila to, že ho Ferdinand I. nejmenoval svým komorníkem, a proto Petr Vok hledal porozumění u jeho syna Maxmiliána II, s nímž ho pojily podobné názory i záliby: „*Pán mladý, ač drahý čas v Augšpurce s císařem při dvoru Jeho Milosti zůstával, však do komory přijat nebyl. Jmám za to, že i mezi jinými příčinami ta byla, že v religii podezřelý by.*“<sup>112</sup> Ačkoliv náboženská otázka bratry zprvu příliš nerozdělovala, dokonce měli podobný názor např. na pragmatický přístup k otázkám konkrétní

---

<sup>109</sup> Jaroslav Pánek, *Poslední Rožmberk. Životní příběh Petra Voka*, Praha 1996, s. 32-33.

<sup>110</sup> Viz Pánek (pozn. 107), s. 41.

<sup>111</sup> Viz Pánek (pozn. 109), s. 38-40.

<sup>112</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 382-383.

náboženské praxe, postupem času docházelo v této souvislosti k vyostření, které vyústilo až v několikaletou bratrskou odluku.

Poté, co se Petr Vok zbavil školních povinností, vydal se na cesty. Cesty mladých šlechticů patřily ke vzdělání, avšak v případě Petra Voka měly i další účel, totiž získávání zkušeností a navázování společenských kontaktů. Po návštěvě Německa v roce 1558 dostalo jeho cestování konkrétní cíl. Petr Vok se nyní snažil, aby pronikl k císařskému dvoru, kde by si odbyl učednická léta v dvorské službě.<sup>113</sup> Poslední Rožmberk byl přijat ke dvoru mladého krále Maxmiliána II., se kterým ho pojily sympatie k reformačnímu hnutí. Petr Vok strávil v dvorské službě tři roky. Nahlédl do životního stylu knížat a humanistických vzdělavců a pod jejich vlivem kultivoval vlastní představy o světě. Na dvoře Maxmiliána II. se Petr Vok seznámil také s čelným představitelem nizozemských stavů a pozdějším vůdcem povstání proti španělským Habsburkům, Vilémem Oranžským, jenž ho pozval do své vlasti.<sup>114</sup> Vilém Oranžský v tomto pozvání viděl možnost nejen lépe poznat pokrevně spřízněného šlechtice<sup>115</sup>, ale zejména šanci najít spojence či prostředníka mezi nizozemskými stavy a Maxmiliánem II.<sup>116</sup> Václav Březan o této cestě referuje následovně: „8. decembris z Frankfurtu odjeti maje, pan Petr Vok takové psaní vlastní rukou učinil panu bratru svému, panu vladařovi: „Můj nejmilejší pane bratře! O mně vězte, že jsem, děkuje Pána Bohu, zdráv a mám se dobře. A tak ve jméno Pána Boha s radou pana mýho, Jeho Milosti Královské, tolikéž i pánů a přátel svých a na žádost prince z Uranie do Nýderlandu jedu, tak abych Antorf a některá města uhlédal.“<sup>117</sup> Nizozemská cesta, trvající od prosince 1562 do dubna 1563, zavedla posledního Rožmberka do jedné z nerozvinutějších oblastí tehdejší Evropy [40]. V Nizozemí se jeho hlavním opěrným bodem stal Brusel, v němž se setkával s Vilémem Oranžským a dalšími představiteli nizozemských stavů, kteří se později aktivně zapojili do povstání proti španělskému králi. Odtud podnikl Petr Vok na konci ledna 1563 cestu do Anglie, kde byl přijat anglickou královnou Alžbětou. Po návratu z Anglie ještě navštívil zámecká sídla v jižních provinciích Nizozemska. V březnu 1563 se vydal na cestu po severních provinciích, odkud se vrátil zpět domů,

---

<sup>113</sup> Viz Janáček (pozn. 106), s. 88-89.

<sup>114</sup> Viz Pánek (pozn. 109), s. 116.

<sup>115</sup> Manželka Viléma Oranžského, princena Anna, byla dcerou Mořice Saského, jehož sestra Sidonie se provdala za Ericha II. Brunšvického, jenž byl bratrem Kateřiny Rožmberské z Brunšviku, první manželky Viléma z Rožmberku. Pavel Marek-Kateřina Pražáková, Nizozemí - země renesanční nádhery a revolty stavů, in: Václav Bůžek et al., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 58-70, cit. 58.

<sup>116</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>117</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 387-388.

kam dorazil o měsíc později.<sup>118</sup> Během své cesty navštěvoval bohatá a výstavná obchodní centra jako Brusel, Antverpy, Amsterdam a Londýn, prohlížel si městskou zástavbu, šlechtické rezidence, radnice a chrámy. Pozoroval životní styl obyvatelstva a jejich zvyky a naslouchal neobvyklému jazyku. Zřejmě právě tyto cesty ovlivnily Vokův zájem o mecenášskou a sběratelskou činnost. Nizozemí bylo v této době jednou z nejnávyšších zemí, s čímž úzce souvisí i vynikající úroveň nizozemského výtvarného umění a literatury. Petr Vok si byl této skutečnosti vědom a během svého pobytu nakupoval knihy, obrazy a grafické listy, na které si dokonce musel pořídit zvláštní přepravní truhlu. Jednu z hlavních náplní pobytu představovala návštěva šlechtických sídel. Petr Vok byl častokrát hostem městských i venkovských paláců nizozemských šlechticů, v nichž si pozorně všiml vnitřního vybavení, sbírek, zahrad, letohrádků.<sup>119</sup>

Ačkoliv se setkával s nejvýznamnějšími osobnostmi politické sféry, sám se o politiku příliš nezajímal. Petr Vok se nemínil stát politikem a ani život na královském dvoře ho příliš neuspokojoval. Brzy po návratu z cest se stáhl do soukromí a do veřejného života vstupoval pouze na regionální úrovni jako hejtman Bechyňského kraje.<sup>120</sup> Raději dával přednost svým vlastním zálibám. Zároveň toužil po nezávislosti na svém bratrovi a pocítil nutkání osamostatnit se. V roce 1565 postoupil rožmberský vladař Vilém bratru panství Choustník, Želeč a Vimperk. Poslední Rožmberk si za své hlavní sídlo zvolil Vimperk, kde žil až do poloviny roku 1569 [41].<sup>121</sup> V roce 1566 ho vyzval císař Maxmilián, aby osobně vytáhl do boje proti Turkům. Petr Vok se do Uher vypravoval nerad, neboť ve válčení nenacházel žádný smysl a navíc bylo spojeno s velkými výdaji na vypravení vlastního vojska. Nicméně císařovu výzvu odmítnout nemohl. Postup Turků byl po bitvě u Sziget, v níž padl i švagr Petra Voka, hrabě Mikuláš Zrinský, zpomalen a po smrti vládce Solimana se Turci nakonec rozhodli od dalších výbojů upustit.<sup>122</sup>

Petr Vok se vrátil na svá panství, avšak v odlehlém pošumavském kraji se mu příliš nelíbilo. Proto si v roce 1569 koupil dům na pražském Starém městě, aby mohl snáze udržovat vazby s českou šlechtou a nebyl vzdálen společenskému dění v hlavním městě. V témže roce zakoupil od Kryštofa II. ze Švamberka bechyňské panství se

---

<sup>118</sup> Viz Marek-Pražáková (pozn. 115), s. 60-61.

<sup>119</sup> Ibidem, s. 64-67.

<sup>120</sup> Viz Pánek (pozn. 109), s. 63.

<sup>121</sup> Viz Němec (pozn. 102), s. 73.

<sup>122</sup> Viz Janáček (pozn. 106), s. 95-96.

starobylym hradem, který nechal přestavět na renesanční zámek [42].<sup>123</sup> Bechyňský zámek se na další dvě desetiletí stal jeho novou rezidencí a centrem čilého společenského života. O nevázaných zábavách a hostinách podávají důkazy tzv. *Pokutní registra*, do nichž Vokovy hosté v průběhu večera zapisovali různé citáty nebo i své prožitky a tužby.<sup>124</sup> Nákladný život se začal projevovat ve špatném hospodaření a rychlém zadlužení, jež vyvrcholilo v roce 1573. Díky pomoci bratra Viléma, jenž uplatnil svou politickou autoritu vůči věřitelům, tuto krizi ustál, avšak za cenu slibu poslušnosti a nápravy stavu. Petr Vok se skutečně začal chovat šetrněji a věnoval se hospodaření na svých statcích. Navíc se ve svých čtyřiceti letech rozhodl oženit.

V roce 1580 si vzal za ženu Kateřinu z Ludanic, které v té době bylo asi třináct let.<sup>125</sup> Václav Březan o této významné události informoval takto: „14. februarii, jenž bylo v neděli masopustní, pan Petr Vok z Rožmberka veselí svatební dáti strojiti na Bechyni a ženiti se ráčil, pojímaje sobě za manželku předoznámenů pannu Kateřinu, šlechtičnu z Ludanic, z Markrabství moravského.“<sup>126</sup> Díky tomuto sňatku získal jistou nezávislost na rožmberském vladaři a posílil osobní vztahy k moravské bratrské šlechtě, neboť jeho manželka se otevřeně hlásila k Jednotě bratrské [43]. Avšak bylo by nejspíš mylné domnívat se, že to byla právě ona, kdo získal posledního Rožmberka pro Jednotu bratrskou. Spíše se jedná o výsledek určitého vývoje, kterým si Petr Vok v této otázce prošel po rozchodu s katolictvím a po nedlouhém souznění s luterstvím a novoutrakvismem.<sup>127</sup> Tato skutečnost však vyvolala odpor bratra, neboť pro Rožmberky, kteří představovali od husitské revoluce nejpevnější pilíř katolické církve v Čechách, byly sympatie Petra Voka k reformačním učením krajně nepřijemné. Vzhledem k tomu, že Vilém byl stále bezdětný, bylo více než pravděpodobné, že by celé rožmberská država připadla jeho mlašímu bratrovi, což by mohlo znamenat, že se ocitne v evangelickém táboře. Tomu chtěl rožmberský vladař zabránit, a proto se svým bratrem uzavřel smlouvu, podle níž se Petr Vok zavazoval, že bude-li mít syna, svěří jeho výchovu bratru Vilémovi: „K tomu manželství, když tak šťastně naměřeno bylo,

---

<sup>123</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>124</sup> Jaroslav Pánek, *Petr Vok z Rožmberka. Život renesančního kavalíra*, Praha 2010, s. 93.

<sup>125</sup> Datum narození není přesně znám, spadá do let 1565 až 1567. Kateřina byla dcerou Václava Rokytského z Ludanic a Johanky z Lomnice. Po smrti svého otce v roce 1571 se stala úplným sirotkem. Jejím poručníkem byl tehdejší moravský hejtman pán na Telči, Zachariáš z Hradce, jenž je však zodpovědný za rozkradení velké části Kateřinina dědictví. Kateřina byla poslední příslušnicí ludanického rodu, jenž původně pocházel z Uher, a který se v průběhu 15. století usadil na Moravě, kde získal mocenský vliv a zařadil se mezi zdějšší významné rody. Viz Němec (pozn. 102), s. 49.

<sup>126</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 448.

<sup>127</sup> Viz Pánek (pozn. 109), s. 91.

*pan vladař, aby své podstatě dům svůj tak jako páni předkové postavil, u sebe rozsoudiv, kdyby z téhož manželství pan bratr jeho plod mužského pohlaví vyvedl (neměv on, pan vladař, s předešlými manželkami, ani s tou třetí, rodiny), na tom s panem bratrem zavřel, pokudž by Pán Bůh syna jemu s manželkou budoucí dáti ráčil, aby doжда let svých osmi, panu vladařovi k cvičení odevzdán byl otcovským právem.*<sup>128</sup> Dále musel Petr Vok přislíbit, že po Vilémově smrti neprovede na rožmberských panstvích žádné změny v církevní organizaci, které by měly za následek poškození katolické církve.<sup>129</sup> Náboženství přeci jen bylo příčinou stále více se prohlubujícího rozporu. Vilém posiloval svoji pozici v návaznosti na katolickou církev, zatímco jeho bratr vstoupil do Jednoty bratrské. Vilém se cítil tímto bratrovým krokem dotčen, neboť se obával, že ohrozí postavení rožmberského rodu, avšak Petr Vok tentokrát nehodlal svému staršímu bratrovi ustoupit. Roztržka oba bratry odcizila na několik dalších let, smířili se až těsně před Vilémovou smrtí.

*„Při historii pana Viléma, vladaře domu rožmberského, oznámeno, že pán měsíce srpna v Praze smrtečně rozemohl se a z té nemoci nepovstal, posledního dne téhož měsíce život dokonav. Pan Petr Vok po panu bratru svém plně vladařství a panování všech panství, statkův a zboží zdědil.*<sup>130</sup> Jak je z Březanova zápisu patrné, Vilém zemřel v srpnu 1592 a na jeho místo nastoupil Petr Vok, dvanáctý a poslední rožmberský vladař, který však dosud nezastával žádný významný úřad a navíc se hlásil k Jednotě bratrské [44]. Spolu s vladařskými povinnostmi převzal i značně zadlužené panství, které během následujících devíti let musel z větší části rozprodat. Patrně nejtěžší rozhodnutí svého života učinil v roce 1602, kdy postoupil Český Krumlov císaři Rudolfovi II., který se zavázal, že na sebe převezme největší část rožmberských dluhů.<sup>131</sup> Po letech strávených v ústraní dokázal Petr Vok v zápase o zachování rožmberského majetku, že je mužem činu, a podceňovat se nedaly ani jeho široké přátelské svazky, sahající daleko za hranice království. Nevystupoval jako protivník císaře a ostré katolické politiky, ale mohl se takovým protivníkem stát, a to nebezpečnějším než desítky jiných, protože měl nejen majetek a moc, ale i schopnosti k politickému boji.<sup>132</sup> Nyní, po smrti svého staršího bratra, se již veřejné činnosti nemohl vyhnout. Roku 1594 byl vyzván, aby se ujal velení nad vojskem české země

<sup>128</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 446.

<sup>129</sup> Viz Janáček (pozn. 106), s. 102.

<sup>130</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 506.

<sup>131</sup> Viz Janáček (pozn. 106), s. 103.

<sup>132</sup> Ibidem, s. 108.

v tažení do Uher proti Turkům. I přes veškeré snahy vyhnout se tomuto sice čestnému, avšak nevděčnému úkolu, musel velení nad vojskem přijmout. Petr Vok se vrátil domů až pozdě na podzim o mnoho peněz chudší. Teprve o pět let později roku 1599 znovu vstoupil do veřejného života a to jako člen zemského soudu, avšak i tuto funkci přijímal s netajenými rozpaky jen proto, že příslušela formálně jeho rodu.<sup>133</sup> Důležitou roli sehrál ve sporu císaře s jeho bratrem Matyášem, který vyvrcholil v letech 1604–1608. Petr Vok se jako jeden z mála zástupců českých stavů postavil za Matyáše, svou podporu dal otevřeně najevo a poskytl mu finanční pomoc. Třeboň, kam se Petr Vok uchýlil po rozprodeji majetku, se stala v jistém smyslu významným politickým centrem, které mělo rozsáhlé a živé kontakty s celou protihabsburskou a protestantskou Evropou. Pro tuto dobu dostává Třeboň vedle Prahy postavení druhého nejvýznamnějšího města Čech, odkud byly udržovány s ostatní Evropou styky často rozsáhlejší, než měl pražský dvůr.<sup>134</sup> V opravdovou vůdčí osobnost Petr Vok dozrál, když půjčil arcivévodovi Matyášovi nemalý finanční obnos, aby mohl vyplatit vojsko Leopolda, biskupa pasovského, kterého si povolal na svou pomoc císař. Petr Vok tímto činem zachránil kraj před pustošením a vykořisťováním.<sup>135</sup>

Jeho osobní život ovšem šťastný nebyl. Manželství s Kateřinou z Ludanic nebylo naplněno, neboť ani Petr Vok nebyl schopen přivést na svět potomka. Navíc soužití s Kateřinou nebylo zrovna jednoduché. Z hravého, trochu rozpustilého děvčete vyrostla do podoby neurotické ženy, často propadající melancholii nebo naopak hysterickým záchvatům: „23. februari pan vladař z Krumlova ku Praze cestu před sebe vzal, nechav paní manželky své na Krumlově, kteráž v tom čase v nemoc pominutí smyslů z nespání upadši, divně sobě počínala a ledacos mluvila“<sup>136</sup> Její stav se zhoršoval, a tak ji Petr Vok v roce 1595 zbavil formálního dispozičního práva k rožmberskému majetku. Přesto se o svou ženu staral až do konce jejích dní, které přišly v roce 1601.<sup>137</sup> Navíc musel opustit své rodové panství v Krumlově poté, co ho v roce 1602 prodal císaři. Před předáním panství císařským úředníkům odjel na zámek v Třeboni, který se stal mezi léty 1602 až 1611 hlavní rezidencí Rožmberků [45]. Petr Vok zde s důrazem na hloubku dějinné tradice vytvářel odkaz svého rodu, který se

---

<sup>133</sup> Viz Pánek (pozn. 109), s. 278-283.

<sup>134</sup> Anežka Svobodová, *Petr Vok z Rožmberka*, Praha 1986, s. 113.

<sup>135</sup> Václav Bůžek, *Ozvuky konfliktů středoevropských stavů v Třeboni*, in: Václav Bůžek et al., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 125-142, cit. 141-142.

<sup>136</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 530.

<sup>137</sup> Jaroslav Pánek, *Petr Vok z Rožmberka*, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 90-93, cit. 92.

zrcadlil v symbolických prostředcích hmotné, duchovní a politické kultury. Zámek byl renesančně upraven, jeho interiér byl vyzdoben manýristickými malbami s motivy z římských dějin a s heraldickými symboly červených pětistých růží, jež připomínaly hloubku urozenosti Rožmberků a jejich výlučné postavení ve společnosti. Dále zde byla vybudována rozsáhlá knihovna, čítající několik tisíc svazků, galerie a kunstkamora.<sup>138</sup> To vše aby z Třeboně vybudoval sídlo jakési rodové paměti svých předků.

Vzhledem k tomu, že manželství Petra Voka a Kateřiny z Ludanic bylo bezdětné, bylo nutné stanovit dědice. Po smrti posledního Rožmberka měl připadnout veškerý majetek jeho synovci, Janu Zrinskému ze Serynu, jenž si v roce 1600 vzal za manželku Marii Magdalenu Novohradskou z Kolovrat. Bylo však nutné ustanovit i další dědice. Katolická i nekatolická strana se snažily, aby majetek přešel na jejich příznivce. Z katolické strany se ozývali např. pan Vilém Slavata, příbuzný Petra Voka přes sestřenicu a zároveň čerstvý dědic pánů z Hradce, a Volf Novohradský z Kolovrat, tchán jeho synovce Jana Zrinského. Ve druhém táboře si největší šanci na majetek dělali Švambergové, a to na základě staré rodové smlouvy o vzájemném dědění mezi Rožmberky a Švambergky z roku 1484. Petr Vok požadavky Švamberků nakonec přijal.<sup>139</sup> A následně zašel ještě dál, když ve své závěti z roku 1610 ustanovil příští dědice pro případ, že by vymřeli nejen Zrinští, ale i Švambergové. V takové situaci měl veškerý majetek přejít do držení českých evangelických stavů s tím, že musí být vynakládán na vzdělávací, náboženské a charitativní účely.<sup>140</sup>

Na sklonku života se Petr Vok stával hluboce zbožným člověkem, který se snažil pomoci bližním. Osamělý a životem zklamaný Petr Vok se stával dobromyslným vladařem, jenž nacházel ve své štedrosti uspokojení. To mu ještě přinášely kulturní zájmy, poslední měsíce svého života trávil četbou historických spisů z bohaté knihovny. Avšak síly ho rychle opouštěly. Poslední Rožmberk zemřel 6. listopadu 1611: „6. novembris, den památný sv. Linhartu, z půlnoci k jitru v jedné čtvrti hodiny na pátou polovičního orloje na neděli XXIII. po sv. Trojici, život dokonal vysoce urozený pán Petr Vok z Rožmberka na Třeboni, okolo desíti nedělí nemocný ležev. Velmi trpělivě tu kázeň boží snášel, rád slovo boží slyšel, věčným životem těšil se.“<sup>141</sup> Tělo posledního Rožmberka bylo uloženo 1. února 1612 do rodinné hrobky v cisterciáckém klášteře ve

<sup>138</sup> Viz Bůžek (pozn. 135), s. 125-126.

<sup>139</sup> Pavel Juřík, *Jihočeské dominium*, Praha 2008, s. 65.

<sup>140</sup> Viz Pánek (pozn. 137), s. 92.

<sup>141</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 631.

Vyšším Brodě bez přítomnosti politických a stavovských špiček, neboť ty se zúčastnily pohřbu císaře Rudolfa II., který umírá v téže době jako poslední Rožmberk [46].

Poslední Rožmberk skončil ve starostech o budoucí vývoj své vlasti. Petr Vok tušil, že narůstající napětí v zemích České koruny a tím spíše v Evropě se nepodařilo překonat, a že nejtěžší zkoušky měly teprve přijít.<sup>142</sup> Záhy po strýcově pohřbu, 24. února 1612, zemřel i Jan Zrinský ze Serynu. Celé rožmberské dědictví připadlo na základě dávné smlouvy Švamberkům, avšak poté, co se Petr ze Švamberka zúčastnil stavovského povstání v roce 1618, byl celý jejich majetek zkonfiskován a v průběhu 17. století připadlo rodům Buquoyů, Eggenberků a Schwarzenberků. Sbírkou uměleckých předmětů, přístrojů, přírodnin a kuriozit na třeboňském zámku se staly válečnou kořistí. Rožmberská knihovna sice zůstala v Třeboni až do roku 1647, poté ale byla na příkaz císaře Ferdinanda III. přestěhována na Pražský hrad, kde padla o rok později do rukou švédských vojsk. Spolu s rudolfínskými sbírkami byla převezena do Stockholmu a stala se součástí sbírky královny Kristiny. Na druhou stranu se ve víceméně celostním stavu dochoval rožmberský archiv, díky němuž i dnes můžeme hlouběji proniknout do doby posledních Rožmberků.<sup>143</sup>

### 3.2. Poslední Rožmberk jako mecenáš a sběratel umění

Petr Vok projevoval na rozdíl od svého bratra Viléma nechuť k veřejnému a politickému životu a dával přednost soukromí, v němž mohl plně rozvinout své záliby. Významný vliv na rozšíření jeho rozhledu i kulturních zájmů měla již zmiňovaná cesta do Nizozemí, během níž poznal prostředí dynamicky se rozvíjejícího Nizozemí a především místní aristokratické dvory. Svě zážitky z cesty po Německu, Nizozemí a Anglii popsal ve stručných zápiscích, které ukazují Petruv zájem jak o svět aristokracie, měšťanstva a duchovenstva, tak i o hospodářskou činnost, jazyk, místní zvyky apod. Po návratu domů tak vznikl spisek „*Die niderlendische raiss*“ (Nizozemská cesta).<sup>144</sup>

K předním zájmům posledního Rožmberka patřila historie, jež se mu stala jedním z nejsilnějších kulturních podnětů. Na Petra Voka se obraceli četní autoři a překladatelé se žádostmi, aby finančně podpořil vydání jejich spisů. Mezi takové autori patřili např.

---

<sup>142</sup> Viz Pánek (pozn. 139), s. 93.

<sup>143</sup> Viz Pánek (pozn. 108), s. 338-341.

<sup>144</sup> Václav Bok, Literatura a literární kultura spjatá s rodem Rožmberků, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 250-263, cit. 257-258.



Daniel Adam z Veleslavína nebo Jan Kocín z Kocínětu.<sup>145</sup> Petrův zájem o historii a dějepisectví se prohluboval od dětství a stupňoval se s myšlenkou, že zároveň s posledním vladařem skončí i nejpřednější český rod. Zřejmě právě tento fakt stál u zrodu přání zvětšit památku vyhasínajícího rožmberského rodu velkým dějepisným dílem. Tuto práci svěřil Václavu Březanovi, jenž se z písaře českokrumlovské vrchnostenské kanceláře stal rožmberským archivářem a knihovníkem.<sup>146</sup> Petr Vok ho pověřil uspořádáním archiválií a poříděním jejich soupisu. Na treboňském zámku se pak více věnoval knihovnické práci. V letech 1602-1608 zpracoval čtyřsvazkový katalog, do něhož zaznamenal na 11 000 knih, rozdělených do tématických oddílů teologie, práva, lékařství a přírodních věd, historie a filosofie.<sup>147</sup> Rožmberská knihovna zaujímala ve vladařových sbírkách ústřední roli [47]. Svědčí o tom nejen komplexní péče, která byla věnována jejímu uspořádání a vnější podobě knih, ale i tendence včlenit do knihovny předměty stojící spíše mimo bibliofilii. Za Březanovy správy nabyla knihovna univerzální povahy, neboť kromě odborné literatury v ní nechybělo krásné písemnictví, soubory map, grafických listů a hudebnin, vedle tištěných knih a novin zde bylo možné nalézt vzácné iluminované rukopisy a opisy jinak nedostupných děl. Rožmberská knihovna poskytuje svědectví o kulturních zájmech Petra Voka a zároveň představuje jeden z nejbohatších knižních souborů v tehdejší střední Evropě, který se mohl měřit i s knihovnou císaře Rudolfa II. ve Vídni a v Praze [48].<sup>148</sup> Skrze tuto mnohojazyčnou knižní sbírku, v níž byly soustředěny výsledky vědeckého poznání a slovesného umění evropských národů od starověku až do počátku 17. století, si snad Petr Vok snažil vynahradiť pocit méněcennosti z nedostatečného vzdělání, které se mu k jeho velké lítosti nedostávalo, a které se snažil až do své smrti neustále rozšiřovat.<sup>149</sup> Petr Vok se však neomezoval pouze na pasivní rozšiřování své knihovny, sám se aktivně zapojil do tvorby, byť nepřímo srkze své přání sestavit historii rožmberského rodu. Tento úkol svěřil opět Václavu Březanovi, který již zpracoval řadu drobnějších pojednání z místních dějin a genealogie. V letech 1602-1615 přistoupil ke svému životnímu dílu -

---

<sup>145</sup> Viz Pánek (pozn. 109), s. 140.

<sup>146</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>147</sup> Lenka Veselá, Rožmberská knihovna, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 274-279, cit. 274.

<sup>148</sup> Nutno podotknout, že rožmberská knihovna nebyla dílem posledních vladařů, nýbrž vznikla jako výsledek kontinuálního utváření rodové knihovny, jež se postupně rozrůstala prostřednictvím knižních pozůstalostí jednotlivých členů rodu. Ibidem, s. 274.

<sup>149</sup> Viz Pánek (pozn. 124), s. 154-156.

pětidílné *Historii rožmberské*, jejíž poslední dva svazky byly věnovány Vilémovi a Petru Vokovi.<sup>150</sup>

Zájem posledního Rožmberka se netýkal pouze historie, náboženství a politiky, ale také přírodních věd, důkazem ostatně může být hmotný dar, který Petr Vok poskytnul na uveřejnění již druhého vydání Mattioliho *Herbáře* v roce 1596 [49].<sup>151</sup> Za častých pobytů v Praze se seznámil s dvojicí slavných hvězdářů, dánským astronomem Tycho de Brahem a německým astronomem Johannem Keplerem, jenž dokonce věnoval poslednímu Rožmberkovi latinský spis *De fundamentis astrologiae certioribus (O pevnějších základech astrologie)*. O vladařovu přízeň se rovněž ucházel doktor Jan Jesenský-Jessenius, jenž se mj. proslavil veřejnou pitvou v Praze roku 1601.<sup>152</sup> Kromě toho se stal mecenášem pražské univerzity. Petr Vok často spíše reagoval na vnější podněty učenců, kteří usilovali o jeho hmotnou podporu výměnou za zajištění památky sobě a svému rodu.<sup>153</sup>

Na sklonku svého života hledal spíše místo, kde by se v klidu a plněji mohl oddávat svým zálibám. Třeboňské panství mu v tomto ohledu vyhovovalo dokonale, a tak není divu, že se po Bechyni a Českém Krumlově stalo jeho poslední velkou láskou, které bylo věnováno mnoho péče. Třeboňský zámek se pod vedením Petra Voka proměnil z podružného venkovského sídla v prvořadou velmožskou renesanci. Nebylo to však první sídlo, které prodělalo zásadní rekonstrukci. Petr Vok zveleboval již svá první panství, avšak k radikální proměně přistoupil až s koupí Bechyně v roce 1569. Záhy po příjezdu mladého Rožmberka v únoru následujícího roku započaly přípravy na stavbu nového sídla, které by splňovalo všechny atributy velmožského dvora, jednalo se však pouze o dílčí přestavby středověkého hradu. Zřejmě teprve ničivý požár přiměl Petra Voka k radikálnímu kroku - výstavbě nového zámku podle vlastních představ, neomezovaných starými stavebními dispozicemi. Roku 1579 povolal na Bechyni italského architekta Baltazara Maggiho z Arogna, jenž v letech 1581-1584 postavil v tehdejší severní části hradu nový zámek se třemi obytnými křídly a hranolovitou věží nad vstupním průčelím.<sup>154</sup> Václav Březan o této stavební úpravě pojednává takto: „26.

---

<sup>150</sup> Viz Hrdlička (pozn. 104), s. 14-15.

<sup>151</sup> Ivo Purš, Alchymie, astrologie a poznávání přírody v prostředí posledních pánů z Rožmberka, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 286-293, cit. 293

<sup>152</sup> *Ibidem*, s. 293.

<sup>153</sup> Viz Pánek (pozn. 109), s. 301.

<sup>154</sup> Baltazar Maggi (kol. 1550 - 1619) byl v druhé polovině 16. století dvorním stavitelem obou předních jihočeských rodů, pánů z Hradce a z Rožmberka. Ve službách Viléma a Petra Voka pracoval na přestavbě krumlovského hradu a Kratochvíli, nebo na jezuitské koleji v Českém Krumlově. Pro Adama z Hradce

aprilis, jinak ve středu po svatém Marku, evangelistu Páně, skrze Jeho Milost vysoce urozeného pána pana Petra Voka z Rožmberka stala se smlouva celá a dokonalá s mistrem Baltazarem, paumistrem, a to taková, že má Jeho Milosti pánu dotčený mistr Baltazar v zámku Bechyni stavení udělati tak, jakž model vlastní rukou Jeho Milosti páně podepsaný ukazuje.<sup>155</sup> Na konci osmdesátých a počátkem devadesátých let zde pracovali umělci v čele s Bartolomějem Beránkem Jelínkem, kteří svými díly vtiskli bechyňskému zámku neobyčejný ráz [50]<sup>156</sup> Petr Vok si však nový renesanční zámek příliš neužil, neboť záhy po dokončení této rezidence umírá jeho starší bratr a Petr Vok se stává vladařem rožmberského rodu a odchází do Českého Krumlova, kde se ujímá správy celého majetku. Vzhledem k tomu, že Český Krumlov byl již upravován pro potřeby Viléma, k další zásadní přeměně se Petr Vok rozhodl až s odchodem na třeboňský zámek. Navázal tak na práce, se kterými započal již jeho starší bratr.<sup>157</sup> Třeboňský zámek se pod vedením stavitele Dominica Benedetta Cometty<sup>158</sup> proměnil z podružného venkovského sídla v prvořadou velmožskou renesanci. Mezi rybníkem Svět a vlastním městem se v letech 1599-1611 rozrostl mohutný zámecký komplex, doplněný zahradou s letohrádkem s řezbami a nástěnnými malbami od Tomáše Třebochovského [51].<sup>159</sup> Honosné vzezření třeboňské rezidence dotvářely nástěnné malby a závěsné obrazy, jež spolu s plastickou výzdobou připomínaly symboliku rožmberského rodu.

Největší chloubou třeboňského zámku se však staly vladařovy sbírky. Petr Vok bývá považován za nejproslulejšího sběratele svého rodu, jeho sbírky se mohly alespoň částečně rovnat těm císařským. Část z nich byla umístěna v obytných pokojích, avšak jejich rozsah si vynutil zařízení zvláštní knihovny a kabinetu s uměleckými díly, přístroji a kuriozitami.<sup>160</sup> Se svým sbíráním začal Petr Vok dávno předtím, než se stal vladařem rožmberského domu. Je zřejmé, že se přitom inspiroval u předních sběratelů

---

navrhoval a vedl stavební práce na zámku v Jindřichově Hradci a poté i na Hluboké. Jarmila Krčálová, *Renesanční stavby Baldassara Maggiho v Čechách a na Moravě*, Praha 1986, s. 11-13.

<sup>155</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 459.

<sup>156</sup> Aleš Stejskal - Ladislav Pouzar, *Renesanční Bechyně*, Český Krumlov 1998, s. 11.

<sup>157</sup> Ludmila Ourodová-Hronková, *Zámek Třeboň*, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 218-219, cit. 218-219.

<sup>158</sup> Domenico Benedetto Cometta pocházel z Arogna a spolu se svým bratrem Antoniem, kameníkem, patřili k družině italských mistrů z Arogna, kterou zaměstnávali páni z Hradce a z Rožmberka a jejímž nejvýznamnějším členem byl již zmiňovaný Baltazar Maggi. V 90. letech 16. století stavěl D. B. Cometta v Českém Krumlově Rožmberskou zbrojnici, Budějovickou bránu a budovy k ní přičleněné atd. Na přelomu 16. a 17. století pak vedl práce v Třeboni na nových částech zámku, nové Břilické bráně a rovněž zde opravil kostel sv. Jiljí. Jarmila Krčálová, Domenico Benedetto a Antonio Comettové v jižních Čechách, *Umění XXVI*, 1978, č. 1, s. 34-55, cit. 34.

<sup>159</sup> Viz Ourodová-Hronková (pozn. 157), s. 219.

<sup>160</sup> *Ibidem*, s. 219.

16. století. V mládí poznal zakladatele německých kolekcí, bavorského vévodu Albrechta V. a Jana Jakuba Fuggera, prohlédl si na svých cestách kabinety nizozemských aristokratů a neměl daleko ani k nejvýznamnějším habsburským sběratelům Ferdinandovi Tyrolskému a Rudolfovi II.<sup>161</sup> I Petr Vok sbíral to, co většina nadšenců jeho doby. Podobně jako jeho slavní současníci i on se snažil ve svém sídle vytvořit mnohotvárný obraz světa, který měl v duchu manýrismu shrnovat veškeré poznatky o přírodě a člověku. Petr Vok projevoval v těchto zálibách více vkusu a rozhledu než jeho starší bratr a mezi bohatým českým panstvem patřil k osobám s vyhraněnými intelektuálními zájmy a se sklony k samostatnosti v myšlení.<sup>162</sup> Odlišil se tak od svých předků, jimž stačilo hromadění drahocenných předmětů jako dokladů rodového bohatství, a kteří na ně nahlíželi jen z hlediska jejich využití v praxi a ve společenské reprezentaci.<sup>163</sup> Naopak pro posledního Rožmberka se stala sbírka sama o sobě nanejvýš přitažlivým předmětem intelektuálního zájmu a zároveň cílem, k němuž se vracel s radostí a hlubokým uspokojením. Petr Vok se stejně jako císař zajímal o činnost alchymistů, mnoho času a pozornosti věnoval astronomickým přístrojům i různým mechanickým strojům a hříčkám. Poslední Rožmberk se obklopoval fyzikálními přístroji již na Bechyni. Časem nashromáždil různé mechanické hodiny, kompas, astronomické přístroje či výrobky jemné mechaniky z rukou Erasma Habermala či jiných mistrů. Podle soupisu rožmberské kunstkomory je zřejmé, že Petr Vok vybudoval významnou kolekci vědeckých přístrojů, z nichž některé sloužily k reprezentaci, jiné zase k praktickému využití [52]. Právě rozsáhlá sbírka vědeckých přístrojů společně s kontakty s předními vědci a výrobci nejrůznějších předmětů dokazují výlučné postavení posledních Rožmberků mezi českými šlechtickými rody v oblasti vědy a nejen v tomto ohledu stáli na předním místě, hned za dvorem císaře Rudolfa II.<sup>164</sup> S teoretickým zájmem o přírodní vědy, ale i s potřebami hornické praxe souviselo shromáždění minerálů, ať již v surovém stavu, či v uměleckém ztvárnění do podoby ručních kamenů, neboli handšteinů. Kromě toho Petr Vok sbíral rostlinné preparáty a zoologické přírodniny.<sup>165</sup> Zaujetí pro mimořádné jevy se nezastavilo ani před lidskou osobností. Poslední vladař si nechával malovat znetvořené bytosti

---

<sup>161</sup> Viz Pánek (pozn. 109), s. 150.

<sup>162</sup> Viz Janáček (pozn. 86), str. 103-104.

<sup>163</sup> Eliška Fučíková, Rožmberské kulturní prostředí v raném novověku, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 336-341, cit. 338.

<sup>164</sup> Antonín Švejda, Astronomie, zeměměřičství a měřicí přístroje, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 616-623, cit. 617.

<sup>165</sup> Viz Pánek (pozn. 109), s. 304.

a vydržoval na svém dvoře trpaslíky a trpaslice, o čemž informoval i Václav Březan: „*Toho času Eliška Moskevská, děvče špatné, dostalo se k Jeho Milosti pánu z Rožmberka darem od Jeho Milosti Císařské, byvši císaři od židův darováno, 29. septembris vážilo devětmezcítma liber vídeňských (asi 16 kg).*“<sup>166</sup> Petr Vok nebyl sám, kdo se těšil z pestrosti světa, jež se odrážela v jeho sbírkách. Ve vladařově rezidenci působilo několik osob s výraznými vědeckými nebo uměleckými ambicemi. Všichni tito lidé spoluutvářeli kulturní prostředí na třeboňském zámku, který často hostil vzdělané příslušníky šlechty a učence, kteří si zájmem prohlíželi a obdivovali zámecké sbírky.

Jejich důležitou součástí byla též umělecká galerie, k níž patřily blíže neurčené sochy a reliéfy. Často se jednala o díla nestejně umělecké a řemeslné hodnoty. Počtem zřejmě převládaly práce zahraničních rytců a rožmberských mistrů, kteří si na dvoře vydělávali uměleckou tvorbou právě tak jako natíráním stěn, lakováním nábytku apod.<sup>167</sup> Petr Vok sbíral veduty měst, vyobrazení architektonických památek, historických výjevů a námořních bitev, ale i portréty panovníků, jiných proslulých osobností, nebo členů rožmberského rodu a jejich příbuzných a mnoho dalších zajímavých děl.<sup>168</sup> Podle Jaroslava Pánka v umělecké galerii nechyběly výtvořiny předních umělců zaalpské renesance a manýrismu, zejména práce Albrechta Dürera, Hanse von Aachena, Egidia Sadelera a Bartholomea Sprangera. Za jediný mědiryt věnoval Sprangerovi v březnu 1609 rovných sto kop. Sprangerův mladší kolega Sadeler zase pro vladaře vytvořil jedno z nejkrásnějších českých exlibris [53].<sup>169</sup> Eliška Fučíková však tvrdí, že neexistuje žádný archivní doklad, až na koupi mědirytu od Sprangera a Sadelera exlibris, o tom, že by Petr Vok nakupoval obrazy od Rudolfových dvorních malířů, i když s nimi byl v kontaktu, např. v roce 1610 se stal kmotrem syna Hanse von Aachena.<sup>170</sup> Je však možné, že Petr Vok nechal některého ze svých malířů malovat kopie Aachenových obrazů (více viz níže).

Na druhou stranu v rožmberských účtech se objevují další významní rudolfínští umělci, řezáč skla Kašpar Lehman a řezáč drahých kamenů Cosimo Castrucci. Další zajímavou osobností, dokládající stejný vkus posledního Rožmberka a císaře v umění, je rudolfínský zlatník a rytec Hertzich van Bein, který pro Petra Voka vyhotovil Řád

---

<sup>166</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 514.

<sup>167</sup> Viz Pánek (pozn. 107), s. 152.

<sup>168</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>169</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>170</sup> Viz Fučíková (pozn. 163), s. 341.

lebký [54].<sup>171</sup> Významnou část rožmberských sbírek totiž tvořily skvosty uměleckého řemesla. Nutno podotknout, že se bez nich na přelomu 16. a 17. století neobešla žádná aristokratická společnost. Avšak na dvoře Petra Voka se nejednalo o pouhou výzdobu obytných interiérů, nýbrž o záměrnou sběratelskou činnost. Neobyčejné zalíbení objevil Petr Vok v glyptice, umělecky řezaných výtvorech z drahých kamenů, jejichž zpracování se rozvinulo na dvoře císaře Rudolfa II. Právě zde se s tímto uměleckým odvětvím seznámil a ani tentokrát nechtěl zůstat pozadu. Nejenže si kupoval práce slavného řezáče Ottavia Miseroniho, jenž působil na císařském dvoře, ale od roku 1592 měl vlastního odborníka na zpracování drahých kamenů Hanse Heinricha Rabenhaupta, který pro vladaře nakupoval vzácné suroviny a zpracovával je.<sup>172</sup> Mimoto nechal před rokem 1600 zřídit mlýn na broušení drahých kamenů, jehož výrobky upoutaly pozornost císaře Rudolfa II. Poslední Rožmberk se tak snažil vyrovnat uměleckým podnětům císařského dvora a po vzoru císaře shromáždil vlastní skupinu mistrů, kteří pracovali především pro něho. Kromě již pár zmiňovaných to byl např. třeboňský zlatník Jan, který pro něho dělal stříbrné nádoby. Navíc platil jednomu z nejvýznamnějších císařových zlatníků, Antonu Schweinbergerovi, za vyškolení krumlovského zlatníka Baltazara Wenera.<sup>173</sup>

Stejně jako ostatní velcí sběratelé té doby i poslední Rožmberkové si nechali zřídit kunstkomoru, v níž uložili rozličné předměty, které za svůj život nasbírali. Jistou představou o tom, co obsahovaly, lze vyčíst z kresleného inventáře uloženého v knihovně Lobkovických sbírek v Nelahozevsi.<sup>174</sup> Petr Vok po smrti Viléma z Rožmberka přenechal jeho vdově, Polyxeně Rožmberské z Pernštejna, část vybavení pražského paláce, které si odvezla do svého vdovského sídla v Roudnici a jež se později dostalo díky sňatku se Zdeňkem Vojtěchem Popem z Lobkovic v roce 1603 do Lobkovického paláce. Kresby, jež jsou dílem jednoho neznámého kreslíře, zaznamenávají vedle výjimečných kusů augsburské, norimberské a pražské proveniencí také předměty denní potřeby [55].<sup>175</sup> Bohužel ani další dochované inventáře neposkytují ucelenější představu o podobě rožmberské kunstkomory. Je to nepochybně jen zlomek toho, co obsahovaly sbírky dvou posledních Rožmberků. Avšak zmínky, které máme k dispozici, naznačují, že složení souboru předmětů v rožmberské kunstkomoře připomíná nepochybně obsah

---

<sup>171</sup> Ibidem, s. 341.

<sup>172</sup> Viz Pánek (pozn. 108), s. 152.

<sup>173</sup> Viz Fučíková (pozn. 163), s. 341.

<sup>174</sup> Eliška Fučíková, Rožmberská kunstkomora, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 614-615, cit. 615.

<sup>175</sup> Ibidem, s. 615.

císařových sbírek a svědčí o velké informovanosti a o podobné touze po poznání. Přestože se kunstkomory a galerie posledních Rožmberků zřejmě nemohly svým rozsahem rovnat velkým sbírkám slavných současníků, potvrzují šíři jejich zájmů a reflektují alespoň z části jejich osobní záliby [56].<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Ibidem, s. 615.

#### 4. Malířství na dvoře posledního Rožmberka

Ačkoliv již koncem 15. a počátkem 16. století doléhaly do rožmberského dominia první ohlasy nového renesančního slohu, teprve následující desetiletí přinášela definitivní opuštění gotiky, které vyvrcholilo v době posledních Rožmberků, kdy kulturu Čech plně ovládla renesance, jež následně plynule přešla do manýrismu.<sup>177</sup> Významnou roli zde sehrávala výtvarná umění, zejména architektura. Rezidenční síť Rožmberků bývá vzhledem k svému rozsahu a rozmanitosti stavebních typů považována za vrchol jihočeského architektonického vývoje doby renesance a manýrismu.<sup>178</sup> Tyto změny byly výsledkem několika okolností, zvláště potřeby velmožské reprezentace a touhy přiblížit se vysokému standardu habsburského dvora a sídel středoevropských šlechticů. Na všech hlavních rožmberských sídlech bylo možné pozorovat od poloviny 16. století celou řadu přestaveb, dostaveb a především umělecké vybavování a výzdoby, jež byly s architekturou neodmyslitelně spjaty. Šlechtická sídla měla kromě své praktické funkce rovněž univerzální symbolickou roli jako ztělesnění mocenského a stavovského postavení jejich majitelů.<sup>179</sup> Rožmberské rezidence propojují ustálené motivy, odkazující na rodovou tradici, a doplňují je univerzální prvky, jež jsou podobné výzdobným programům ve velmožském prostředí Evropy tohoto období.

Během přestaveb starých rožmberských sídel na pohodlné a hlavně reprezentativní renesanční rezidence vznikala souvisle také malířská výzdoba interiérů a exteriérů. Architekturu fasád často iluzivně předstírá pouze nástěnná malba, neboť fasády bývají bez plastických prvků, jež by ji nějakým způsobem členily. Podle I. P. Muchky byly fasády rožmberských zámků formovány zejména nástěnnými malbami, které tak lze označit za hlavní znak této jihočeské skupiny architektury.<sup>180</sup> Malířská výzdoba do značné míry vycházela z grafických předloh. To nebylo nic neobvyklého, neboť se i v ostatních zemích náměty a vzory získávaly tímto způsobem. Malíři a grafici z nejrůznějších oblastí putovali do Itálie, kde se vyškolili, a doma pak své umění šířili skrze různé kunstbuchy pro malířské začátečníky i mistry, kteří podle těchto vzorníků

---

<sup>177</sup> Jan Müller, *Zámecká sídla*, in: Václav Bůžek - Josef Hrdlička et al., *Dvory velmožů s erbem růže. Všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce*, Praha 1997, s. 25-42, cit. 26.

<sup>178</sup> Ibidem, s. 32., Jan Muk, *K výtvarnému profilu jihočeské architektury doby posledních Rožmberků, Opera historica*, 1993, s. 343-347, cit. 343.

<sup>179</sup> Ondřej Jakubec, *Pozdně renesanční sídla rožmberských velmožů a jejich výzdoba*, in: Václav Bůžek et al., *Světý posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 231-252, cit. 231.

<sup>180</sup> Ivan Prokop Muchka, *Profánní architektura posledních Rožmberků*, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 420-425, cit. 421-422.



pracovali a kopírovali z nich rozličné náměty. Grafické předlohy tak napomáhaly šíření nových slohových názorů.<sup>181</sup> V Čechách v druhé polovině 16. století a ještě i začátkem 17. století byly nejčastěji kopírovány práce nizozemské a německé. Mezi nejoblíbenější autory, jejichž náměty se objevily na zdech českokrumlovského nebo bechyňského zámku, patřili Norimberčan Virgil Solis, Vlámové Jan a Adriaen Collaertovi [57a], Cornelis Floris de Vriend, Cornelis Bose nebo holandský mistr Hans Vredeman de Vries.<sup>182</sup> Typicky iluzivní, optické a neplastické chápání stěny vyvrcholilo v těch případech, kdy umělec pokládal průčelí za pouhý podklad svých nástěnných obrazů. Ačkoliv umělci nechtěli imitovat závěsné obrazy, snažili se všemi výtvarnými prostředky o naprostou iluzi, jako by se příběh odehrával přímo před divákem, což přesně spadá do intence manýrismu, k jehož rysům patří právě snaha o co nejintenzivnější vztah mezi divákem a uměleckým dílem. Tento rys spojoval rožmberské dominium s jižními alpskými a německými kraji, některými oblastmi Švýcarska a nejsevernějším územím dnešní Itálie.<sup>183</sup>

Co se týče výzdobných programů a jejich ikonografie, objevoval se víceméně standardizovaný okruh témat, jež byly podmíněny již zmiňovanými dostupnými a často se opakujícími grafickými předlohami. U většiny renesančních sídel převládaly alegorické, emblematické a symbolické složky, které dohromady prezentovaly vladařské a vojenské schopnosti či etické ctnosti.<sup>184</sup> Pokud budeme sledovat základní myšlenkovou linii výzdob rožmberských sídel, zjistíme, že k jejím nejdůležitějším částem patří vizualizace mocenského, rodového a vladařského principu. Za tímto účelem byly využity heraldické atributy a emblémy, zejména rožmberský jezdec [58]. Nejčastěji se však objevovaly v podobě rožmberské růže na širokém souboru předmětů a míst [59]. Dalším prostředkem byly genealogické galerie rodových znaků šlechtických rodin spřízněných s Rožmberky. Takové galerie představovaly tradiční a letité svazky jako nástroje uchování urozenosti a pokračování rodu i jako trvalé připomenutí významu sňatkových strategií.<sup>185</sup> Za tímto účelem byly vyhrazeny zvláštní prostory, tzv. erbovní síně, jež se nacházely např. na zámku v Českém Krumlově nebo v třeboňské rezidenci [60]. Představení této rodové a mocenské zakotvenosti

---

<sup>181</sup> Marie Kuldová, *Umění a umělecké řemeslo na dvoře posledních Rožmberků v letech 1590 - 1611 - 1616* (diplomová práce), Katedra historie PF JČU, České Budějovice 1997, s. 67-69.

<sup>182</sup> Viz Muchka (pozn. 180), s. 422.

<sup>183</sup> Viz Müller (pozn. 177), s. 32.

<sup>184</sup> Viz Jakubec (pozn. 179), s. 239.

<sup>185</sup> Ondřej Jakubec, Jako křesťanští rytíři. Šlechtické reprezentace v pozdně renesančních výzdobách, *Dějiny a současnost XXXIII*, 2011, č. 4, s. 30-33, cit. 32.

korespondovalo s vyjádřením loajality habsburskému domu, jež byla demonstrována skrze císařské pokoje či sály, jež jsou známé z Českého Krumlova a Třeboně, s obrazy dvanácti římských císařů, nebo skrze výzdobu lunetové římsy v Kratochvíli s bustami imperátorů. Bohužel tyto památky se nedochovaly.<sup>186</sup> Kromě heraldických motivů, jež byly spjaté s politickým a stavovským postavením velmože, byly dalším atributem šlechtické statečnosti a zdatnosti vojenské motivy zbrojí a trofejí, které lze spatřit např. v interiéru tabulnice na hradě Rožmberk nebo na fasádách zámku v Českém Krumlově [61]. Se symbolickým vyjádřením zdatnosti mohly souviset i lovecké výjevy, které odpovídají reprezentační povaze šlechtické zábavy a mužným schopnostem šlechtice, a které se nacházejí například na zámku v Kratochvíli [62].<sup>187</sup>

Kvality šlechtice, a tedy i rožmberského vladaře, nespočívaly pouze ve vědomí jeho pevných a nezpochybnitelných rodových vazeb či v jeho diplomatických, vojenských nebo loveckých dovednostech, ale jeho ušlechtilost se opírala o morální hodnody v širokém slova smyslu. Ty se odráží v pojetí raně novověké šlechtické rezidence jako sídla ctnostného a příkladného šlechtice, výtvarně ztvárněného v cyklech kardinálních i teologických ctností či dalších morálních alegorií nebo nápisů. Takovéto cykly patřily v 16. století k nejčastěji zhotovovaným v grafických dílnách a vytvářely předlohy i pro malby v rezidencích posledních Rožmberků. Jejich oblíbenost dokazuje, jak se morální filozofie stala v renesanci součástí životní normy.<sup>188</sup> Podle Ondřeje Jakubce lze v tomto smyslu vnímat i výzdobu interiérů bechyňského zámku, které Petr Vok vybavil několika programy, přičemž ústřední a nejzajímavější se nachází v místnosti dříve mylně označované jako soudnice. Ve skutečnosti šlo nejspíše o soukromý pokoj Petra Voka, údajně o jeho ložnici.<sup>189</sup> Nevelký obdélníkový prostor je zaklenut neckovou klenbou s lunetami a výsečemi s jedinečnou bohatou ornamentální a štukovou výzdobou [63]. Autorem je pravděpodobně Ital Antonio Melani (či jeho dílna), který zde převedl kolem roku 1587 do plastické podoby mědiryty s tematikou „memento mori“ od P. H. Woeiriota de Bouzey z roku 1563, jimiž byla vypravena kniha hugenotské básnířky Georgette de Montenay *Emblematum Christianorum Centuria*, poprvé vydané v roce 1571 v Lyonu [64]. Je jisté, že Petr Vok jako stoupenec Jednoty bratrské vlastnil další vydání této knihy, a že právě zde čerpal inspiraci při výběru motivů do své

---

<sup>186</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>187</sup> Viz Jakubec (pozn. 179), s. 243.

<sup>188</sup> Ibidem, s. 245.

<sup>189</sup> Viz Jakubec (pozn. 185), s. 32.

ložnice.<sup>190</sup> Jak již bylo řečeno, klenba byla vyzdobena převážně emblematickými motivy z kategorie tzv. memento-mori emblémů, tedy nikoli pouze výjevy Posledního soudu (zřejmě odtud pochází původní pojmenování pokoje - soudnice) [65]. Výzdoba s alegorickými, biblickými i antickými postavami s krátkými latinskými (výjimečně s jedním hebrejským) texty odráží velký vnitřní přerod posledního Rožmberka z přelomu 70. a 80. let 16. století, kdy se po letech poněkud bezstarostného života ponořil do studia filosofických a náboženských otázek, přestoupil na víru své ženy a jeho osobními hesly se stalo připomínání neodvratnosti konce života a zodpovědnosti za pozemské činy: „Memento mori“ (Pamatuj na smrt) a „Cogita aeternitatem“ (Rozjímej o věčnosti).<sup>191</sup> Na stropě své ložnice mohl každé ráno po procitnutí a každý večer před usnutím pozorovat a připomínat si pomíjivost a zmar lidského života, odevzdání do vůle Boží a Posledního soudu v podobě moralizujících obrazců, doplněných lemmaty, vzatými převážně z biblických citátů. Do tohoto programu zapadají i ženské alegorické postavy teologických a kardinálních ctností v čelech lunet, vítězících nad neřestmi v podobě přemožených mužů pod jejich nohama (tzv. psychomachia) [66].<sup>192</sup> Štuková výzdoba tedy odkazuje na vztah člověka k bohu jako jeho jediné naději a zástity, jež ho provádí nástrahami tohoto světa, na jehož konci čeká neodvratná smrt. Přihlášení Petra Voka k tomuto ideálu ctnostného křesťanského života lze vysledovat i na dalších (byť fragmentárně zachovaných) nástěnných malbách ctností a snad i jiných filozofických alegorií či věd ve výklencích oken a vstupu [67].<sup>193</sup>

Podobná zobrazení kardinálních a teologických ctností se uplatnila ve štukové výzdobě letohrádku Kratochvíle, jejímž autorem je rovněž Antonio Melani [68]. Zobrazení ctností nesmělo chybět ani v rodovém sídle Rožmberků v Českém Krumlově. Na zámeckých fasádách byly vyhotoveny nejen ctnosti samotné, ale i postavy ztělesňující příkladné vzory morálního chování, viz Lukrécie a Judita [69]. Podle Ondřeje Jakubce se ideál ctnostného šlechtice odehrával především na křesťanském základu.<sup>194</sup> Kromě motivů křesťanských ctností a biblických příběhů lze najít i složitější náboženské výzdobné programy. Od poměrně běžných témat a cyklů jako je například vyobrazení čtyř evangelistů až po méně obvyklé, které představuje osm Blahovenství. Oba tyto cykly se nacházejí na zámku v Bechyni, konkrétně v místnosti, která zřejmě

---

<sup>190</sup> Milada Lejsková-Matášová, Program štukové výzdoby tzv. soudnice zámku v Bechyni, *Umění XXI*, 1973, č. 1, s. 1-17, cit. 7.

<sup>191</sup> Viz Stejskal - Pouzar (pozn. 156), s. 11.

<sup>192</sup> Viz Lejsková-Matášová (pozn. 190), s. 5.

<sup>193</sup> Viz Jakubec (pozn. 179), s. 246.

<sup>194</sup> *Ibidem*, s. 247-248.

původně sloužila jako pracovna Petra Voka, a která později získala mylné označení zbrojnice. V malovaných a vzájemně oddělených polích dřevěného kazetového stropu se proplétá nepřeborné bohatství ornamentálních tvarů, různých vegetabilních, zoomorfních a antropomorfních motivů, jež jsou doplněny postavami evangelistů [70] a také zmiňovanými osmi obrazy tzv. Blahoslavenství. Původně však byly označeny jako alegorie Ctností.<sup>195</sup> Jarmila Krčálová ve svém článku tomuto označení oponovala a navrhla, že by se mohlo jednat o zobrazení Blahoslavenství.<sup>196</sup> Tento návrh byl všeobecně přijat, i když ani její jinak poměrně rozsáhlá studie neupřesňuje a nepopisuje, jaké obrazy představují konkrétní výjevy. Petr Hampl, malíř a restaurátor, který v roce 2001 pracoval na zrestaurování stropu, se pokusil o revizi tohoto názoru. Vzhledem k samotnému rozčlenění stropu navrhl několik kombinací motivů. Kromě čtyř evangelistů by se mohlo jednat o alegorie Ctností a Neřestí, biblické postavy z Nového zákona nebo z antické mytologie.<sup>197</sup> Zároveň si všímá námětů menších obrazů, zejména zoomorfních motivů, kdy např. králík či zajíc je ztělesněná Plodnost, a proto i symbolem Žádostivosti a zároveň atributem Venuše [71]. Opice je zase atributem Chuti, jednoho z pěti smyslů. Přestože řada maleb je dnes již poškozená, je patrné, že jejich autor vynikal nad průměrem tehdejší produkce. Původně byly malby přisuzovány Bartoloměji Beránkovi Jelínkovi, snad na základě toho, že zde rovněž pracoval na výzdobě zámku.<sup>198</sup> Odborníci nakonec autorství přiřkli dvornímu malíři pánů z Hradce a z Rožmberka Raimundu Paulovi, který zde měl pracovat v letech 1589-1592. Jako vzor mu zřejmě sloužily rytiny Antonia Blocklandta a Phillipa Galleho [72].<sup>199</sup>

Syntézu těchto motivů a současně vrchol rezidenční kultury posledních rožmberských vladařů představuje hrad Rožmberk, který Petr Vok v roce 1597 postoupil svému synovci Janu Zrinskému ze Serynu. Protože poslední Rožmberkové zůstali bezdětní, vkládal Petr Vok veškeré naděje do syna své sestry Evy. Jan si na hradě zřídil svoji rezidenci a po sňatku s Marií Magdalénou Novohradskou z Kolovrat přistoupil k renesančním úpravám hradu.<sup>200</sup> V něm se vše podstatné soustředilo do

<sup>195</sup> Oliva Pechová - Milada Zbiralová, Renesanční kasetový strop bechyňského zámku a jeho restaurování, *Zprávy památkové péče* XVI, 1956, č. 4, s. 213-216, cit. 213.

<sup>196</sup> Jarmila Krčálová, Renesanční nástěnné malby zámku Bechyně, *Umění* XI, 1963, č. 1, s. 25-49, cit. 27.

<sup>197</sup> Petr Hampl, *Restaurátorská zpráva o provedeném restaurování malby na kazetovém stropě ve „Zbrojnici“ v 1. patře západního křídla bývalého hradu, dnes zámku Bechyně* (restaurátorská zpráva), 2001, s. 2-3.

<sup>198</sup> Viz Pechová- Zbiralová (pozn. 195), s. 213.

<sup>199</sup> Ludmila Ourodová-Hronková, Interiéry rožmberských sídel a umělecké řemeslo, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 574-583, cit. 582.

<sup>200</sup> Viz Müller (pozn. 177), s. 41.

jediného prostoru tabulnice [73]. Podle Ondřeje Jakubce její výzdoba vznikla s vědomím nebo přímo přičiněním samotného Petra Voka.<sup>201</sup> Faktem je, že Jan Zrinský důvěrně znal vysoce kultivované prostředí rožmberského dvora a i díky působení v císařských službách na Pražském hradě se seznámil se soudobými uměleckými trendy. Programová a umělecká úroveň výzdoby tabulnice ji řadí mezi ty nejvýznamnější díla přelomu 16. a 17. století u nás. Celý prostor tabulnice je téměř bezezbytku vyzdoben nástěnnými malbami a společně s vyřezávaným dřevěným a malovaným stropem a tepanou polychromovanou mříží tzv. hudebního výklenku vytváří pozdně renesanční Gusamtkunstwerk.<sup>202</sup> Zároveň její ucelená a mnohvrstevná významová struktura nabízí jedinečnou příležitost nahlédnout do myšlenkového světa raně novověkého šlechtice. Nástěnné malby zobrazující *Deset lidských věků* odkazují k pomíjivosti a prchavosti lidského života, jež stojí v kontrastu se stálostí věčného Boha [74]. Tato řada je doplněna cyklem *Pět smyslů* v kruhových medailonech v záklencích okenních špalet [75]. V případě obou malířských cyklů sloužily jako vzor opět grafické předlohy, tentokrát nizozemského grafika Crispijna de Passeho a Maartena de Vose vyryté Raphaelem Sadelera. V tabulnici je možno dále shlédnout personifikaci čtyř temperamentů [76], alegorie dětí sedmi planet [77], hudební múzický výklenek s pramenem, který představuje Múzy na úpatí Parnasu s Pallas Athénou a Pegasem, Vulkánem a Herkulem [78], zobrazení pomíjivosti zosobněné tančícími smrtkami s nápisem „*Vigilate et orate*“ (Bděte a modlete se), dva znaky Jana Zrinského a jeho manželky a vojenské trofeje v bohatém dekorativním aranžmá četných zoomorfních a vegetabilních motivů.<sup>203</sup> Výklad výzdoby tabulnice naznačuje, že by mohla souviset se sňatkem Jana Zrinského ze Serynu a Marie Magdaleny Novohradské z Kolovrat v roce 1600, jenž dával naději na pokračování rožmberského rodu.<sup>204</sup>

Podobné rysy lze spatřit na všech sídlech posledních Rožmberků v případě nástěnných maleb, kazetových stropů nebo štukových dekorací, které pro pány s erbem červené pětিলisté růže zhotovovalo množství umělců. Výzdobné programy na sídlech posledních Rožmberků jsou podstatnou měrou soustředěny kolem myšlenky dobré vlády, jež byla ukotvena v politické moci, tradici rodu, dynastické kontinuitě a ideálu ctnostného a moudrého šlechtice považovaného za vzor zbožného, spravedlivého

---

<sup>201</sup> Viz Jakubec (pozn. 185), 31.

<sup>202</sup> Václav Bůžek - Ondřej Jakubec - Pavel Král, *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*, Praha 2009, s. 63.

<sup>203</sup> Viz Jakubec (pozn. 185), s. 31.

<sup>204</sup> Více k výzdobě viz Bůžek - Jakubec - Král (pozn. 202), s. 61-140.

a morálního života. Za tímto účelem bylo využíváno řady alegorických rovin, metafor a prolínání křesťanské tradice s humanistickými myšlenkami, jež byly spojené s ideou životního zápasu dobra se zlem, ctnosti s neřestí nebo harmonie s disharmonií. Kromě toho se zde objevovaly další témata jako například mytologické alegorie nebo planetární symbolika určující lidský charakter a naznačující vztah mikrokosmu a makrokosmu.<sup>205</sup> Z toho vyplývá, že výzdoba rožmberských sídel nebyla jen pouhou povrchní dekorací, ale naopak v sobě nesla hluboký význam a promyšlenou programatiku - odrážela jejich funkci a připomínala jedinečnou roli a osobitý charakter objednavatelů.

Kromě nástěnných maleb tvořily v našich zemích v období 16. století, zejména pak od jeho druhé poloviny, obvyklou součástí výzdoby šlechtických sídel obrazy. Rezidence posledních Rožmberků nebyly v tomto směru výjimkou. Bohužel většina těchto děl se nedochovala a o jejich existenci se dozvídáme pouze fragmentárně z dochovaných inventářů zařízení rožmberských sídel a z účtu vztahujících se k platbám za umělecká díla. I přes tyto kusé informace, jež sice neumožňují hlubší analýzu původu děl, si lze udělat alespoň částečnou představu o rozsahu malířské výzdoby, o tématickém výběru či obecně o uměleckém provozu na dvoře posledních pánů z Rožmberka. Z písemných pramenů vyplývá, že v nich poslední Rožmberk často figuroval jako objednavatel malířských děl. Petr Vok si pořizoval obrazy nejen od domácích umělců, ale také je nakupoval (či nechával nakupovat) během zahraničních cest. Snažil se také využívat služeb císařských umělců či pověřoval své vlastní malíře (více viz níže).<sup>206</sup> Závěsné obrazy patřily k výzdobě mnoha rožmberských rezidencí, písemně jsou doloženy v Rožmberském paláci v Praze, na zámku v Třeboni nebo v Českém Krumlově. Portréty pak představovaly nejčastější námět, což odpovídá situaci i v jiných šlechtických a měšťanských obydlích té doby. K běžným malířským objednávkám Petra Voka patřily podobizny rodinných příslušníků a členů panovnických dynastií. Nechával si také zhotovovat kopie podle portrétů, které ho zaujaly, např. z majetku Karla staršího ze Žerotína.<sup>207</sup> Je rovněž známo, že v roce 1602 poslal Petr Vok svého dvorního malíře Tomáše Třebochovského do jakési obce na svém panství,

---

<sup>205</sup> Viz Jakubec (pozn. 179), s. 252.

<sup>206</sup> Blanka Kubíková, Závěsné malířství v rezidencích posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 482-489, cit. 482.

<sup>207</sup> *Ibidem*, s. 482.

aby namaloval portrét nestvůrného novorozence.<sup>208</sup> Tento na první pohled možná bizarní požadavek plně odpovídal dobovému zájmu o vše nezvyklé.

Jak již bylo řečeno, většina obrazů zmiňovaných v pramenech je ztracena. Je známo jen nevelký počet malířských děl, u kterých je možné s jistotou uznat rožmberský původ. Většina z nich jsou podobizny, které se prostřednictvím sňatku Viléma z Rožmberka s Polyxenou z Pernštejna a jejího následného manželství se Zdeňkem Vojtěchem Popelem z Lobkovic dostaly do lobkovické sbírky.<sup>209</sup> Právě k Vilémovi se váže nejvíce portrétních památek, z jeho podnětu navíc došlo ke zrodu rožmberské portrétní galerie. Nedlouho po převzetí dominia objednal v roce 1552 celofigurální podobiznu svoji a svého mladšího bratra Petra Voka [79], jenž je vyobrazen v obvyklém portrétním schématu renesančního kavalíra, oděn do elegantního šatu, s kordem u boku a rukavicemi v ruce. Ačkoliv zde bylo Petrovi třináct let, výrazem a kompozicí obraz odpovídá portrétům dospělých mužů.<sup>210</sup> O dva roky později vznikly portréty jeho sester, Alžběty, Bohunky a Evy [80], které jsou dnes rovněž v lobkovických sbírkách. Je pravděpodobné, že autorem byl též mistr, který předtím portrétoval oba bratry, a jenž byl označen za Mistra pánů z Rožmberka.<sup>211</sup> Celý soubor zřejmě vznikl za účelem vyjádření rodové soudržnosti. Rodinné portréty totiž představují zvláštní kategorii závěsného malířství, zastávaly výraznou funkci v rodové prezentaci i v uchování rodové paměti. Vedle fondu perňštejnských podobizen bývá tento soubor považován za kvalitativně nejdůležitější a rozsahem za největší soubor šlechtických portrétů období manýrismu v našem prostředí.<sup>212</sup>

S osobou posledního Rožmberka je ztotožňováno několik dalších portrétů. V lobkovických sbírkách se nachází portrét datovaný rokem 1580. Obraz bývá považován za zdařilou práci malíře vyškoleného v saském prostředí. Posledního Rožmberka zobrazil jako elegantního oduševnělého muže [81]. I v pozdějších letech poslednímu rožmberskému vladaři záleželo na seberepresentaci, a proto i na sklonku jeho života vznikaly další portréty. Jeden z nich dnes visí v galerii cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě (více viz níže).<sup>213</sup> Mezi poslední podobizny Petra Voka by mohl patřit obraz, který připomíná reálnou událost z roku 1608, kdy vladař vydal

<sup>208</sup> František Mareš, *Materialie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, Památky archeologické a místopisné XVII.*, 1896-1897, cit. 643-644.

<sup>209</sup> Viz Kubíková (pozn. 206), s. 482.

<sup>210</sup> *Ibidem*, s. 483.

<sup>211</sup> *Ibidem*, s. 483.

<sup>212</sup> *Ibidem*, s. 487.

<sup>213</sup> EF [Eliška Fučíková], heslo Portrét Petra Voka z Rožmberka XXV. 8, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 493.

listinu, v níž potvrzoval a rozšiřoval privilegia městyse Vyšší Brod [82]. Petr Vok je zde zobrazen v životní velikosti v černém dobovém oděvu s baretem na hlavě. Zajímavým detailem je jen částečně viditelný Řád lebky zavěšený na hrudi velmože, známý doposud pouze z popisu kázání Matěje Cyra, seniora Jednoty bratrské, při Vokově pohřbu.<sup>214</sup> Další příklad portrétního malířství souvisí s Petrem Vokem jen nepřímo. Jedná se totiž o podobiznu Jana Zrinského ze Serynu. Tento obraz měl vyhotovit již zmiňovaný Bartoloměj Beránek Jelínek, který za něj dostal v letech 1611-1612 zapláceno. Bohužel ho nelze identifikovat s žádným dochovaným dílem.<sup>215</sup> S Janem Zrinským je spojena další umělecká činnost. V rámci výzdoby tabulnice na hradě Rožmberku zakoupil soubor sedmi obrazů s námětem planetární božstev, které namaloval neznámý středoevropský či nizozemský malíř podle mědirytů nizozemského rytce Jana Saenredama podle předloh od Hendricka Goltzia (viz obr. č. 77).<sup>216</sup>

Závěsné malířství (a malířství obecně) zastávalo v rožmberských rezidencích důležitou funkci, ačkoliv zřejmě nedosahovalo zájmu o sběratelství jiných vzácných předmětů. Navíc na dvoře posledního Rožmberka byli malíři zaměstnáváni i jinými malířskými úkony, které byly spíše řemeslného než uměleckého charakteru. Malíři nejčastěji zdobili různý nábytek, malovali almamy, psací stoly, jídelní tabule, police v knihovně, lůžka nebo i okenice, vrata, mříže apod.<sup>217</sup> Je tedy zřejmé, že malířství na dvoře Petra Voka mělo velmi široký záběr a často i různou uměleckou hodnotu.

Jak již bylo naznačeno výše, doba vlády posledních Rožmberků se překrývala s obdobím rozkvětu věd a umění na pražském císařském dvoře. S příchodem Rudolfa II. a jeho dvorských umělců se v Praze uchytil nový umělecký sloh, manýrismus. Toto umění nebylo omezeno pouze na Pražský hrad, česká šlechta si ho postupně rovněž oblíbila a stalo se pro ni největším vzorem, kterému se snažila přiblížit. Přitom záleželo na vzdělání a majetnosti šlechtice, do jaké míry se nechal tímto uměním jako nejvhodnějším prostředkem reprezentace ovlivnit, v důsledku čehož se často

---

<sup>214</sup> Tento řád lebky byl donedávna známý pouze z písemných pramenů, promluvil o něm senior Jednoty bratrské Matěj Cyrus během kázání při pohřbu Petra Voka: „*I to sluší vědět, že pán ten proto, aby moudře, opatrně a křesťansky živ byl a na smrt ustavičně pamatoval, hlavu má umrlčí vždy na prkýnku obzvláštním a vyvýšeným nad svým stolečkem v pokoji jmíval a tovaryšství s hlavičkou umrlčí, zlatou z osmi dukátů nařídil, kteréž na hrdle nosil s nápisem na jedné straně: „Memento mori!“ (Pamatuj na smrt!) a druhé: „Cogita aeternitatem!“ (Rozjímej o věčnosti!). A to rozdával dobrým svým pánům přátelům, paním a pannám, dav na to zvláštní rejstřík k zapisování udělati, ale nejsou do něho všichni zapsáni.*“ PP [Petr Pavelec], heslo Petr Vok z Rožmberka s Řádem lebky a privilegiem pro městys Vyšší Brod 1 XXV. 9, Ibidem, s. 494, PP [Petr Pavelec], heslo Petr Vok z Rožmberka s Řádem lebky a privilegiem pro městys Vyšší Brod 2 XXV. 10, Ibidem, s. 494.

<sup>215</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 466.

<sup>216</sup> Bůžek - Jakubec - Král (pozn. 202), s. 123.

<sup>217</sup> Viz Kuldová (pozn. 181), s. 65.



i zadlužil.<sup>218</sup> Rovněž poslední Rožmberkové neváhali věnovat značné částky na sebereprezentaci skrze umění. Petr Vok po vzoru císařově shromáždil na svém dvoře vlastní skupinu mistrů, kteří pracovali především pro něho. Jejich hlavní pracovní náplň spočívala v oblasti nástěnných maleb a dalších výzdobných prací. Nejvíce zpráv je doloženo o činnosti dvou dvorních malířů, Bartoloměji Beránkovi Jelínkovi a jeho žáku Tomáši Třebochovském. Rozsah jejich působení byl neobyčejně široký - od nástěnných maleb a obrazů (přestože jim nelze s jistotou přisoudit žádný dochovaný obraz) přes malování erbů a praporců pro nejrůznější slavnostní příležitosti až po zdobení nábytku, architektonických prvků, zlacení rámců apod. (více viz níže). V rožmberských službách se vyskytli ještě další malíři, kteří pracovali na více než dvou zakázkách. Malíř Marcus pracoval pro Rožmberky v letech 1591-1594. Jednalo se zejména o drobnější práce, jako bylo např. malování erbů do farního kostela k zádušním mšmám. Malíř Marián maloval v letech 1592-1595 kromě věcí k pohřbu praporce a bubny nebo erby u příležitosti svatby roudnického hejtmana. Na malířské výzdobě pohřbu Kateřiny z Ludanic se podílel malíř Abraham, který kromě erbu k této příležitosti vyhotovil i nějaké portréty.<sup>219</sup>

Poslední Rožmberk si svých umělců vážil a dokázal je za jejich služby patřičně ocenit. Projevovalo se to nejen skrze výši odměn, které vladař umělcům za jejich díla vyplácel, ale také tím, že zastávali poměrně významné postavení u jeho dvora. V případě stavitelů a malířů sice nešlo o nepřetržitý pobyt ve šlechticově blízkosti, ale spíše o zprostředkování konkrétních zakázek.<sup>220</sup> Přesto je zřejmé, že Petr Vok si svých mistrů vážil. Dokládá to například vztah posledního Rožmberka k malíři Tomáši Třebochovskému. Petr Vok si práce tohoto malíře pravděpodobně velmi cenil, neboť nejenže mu vystrojil veselku, které se zároveň sám zúčastnil, ale také mu věnoval dům na třeboňském náměstí a v závěti mu dokonce odkázal 100 kop.<sup>221</sup> Taková přízeň však zřejmě v této době nebyla neobvyklá. Šlechtici si své umělce předcházeli a snažili se jim nastolit co nejvhodnější podmínky, nutné pro vykonávání jejich umělecké činnosti. V tomto snažení nad jiné vynikal dvůr císaře Rudolfa II. v Praze.

Petr Vok kromě vlastní skupiny umělců udržoval četné umělecké vazby právě s císařským dvorem, kdy nejen nakupoval díla od císařových umělců, ale rovněž mistři,

---

<sup>218</sup> Ibidem, s. 67-69.

<sup>219</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>220</sup> Václav Bůžek et al., *Společnost českých zemí v raném novověku. Struktury, identity, konflikty*, Praha 2010, s. 251-252.

<sup>221</sup> Viz Mareš, (pozn. 208), s. 643-644.

kteří pracovali zejména pro Petra Voka, poskytli své služby Rudolfovi II. Petr Vok nebyl sám, kdo udržoval kontakty s císařským dvorem, jedná se totiž o charakteristický znak šlechticů, kteří dlouhodobě působili v okolí císaře. Právě odtud pramení úzké napojení na umělce z okruhu panovnického dvora, přičemž řadu z nich dokázali urození pánové získat k dlouhodobé spolupráci při zvelebování vlastních sídel.<sup>222</sup> Většina mistrů, kteří pracovali pro císaře, měla své dílny v areálu Pražského hradu. Pro mnohé však zde nebylo místo, a proto mohli, aniž by o tom císař věděl, občas pracovat i pro jiné objednavatele. To byl zřejmě případ i posledního Rožmberka, avšak jak již bylo naznačeno výše, s výjimkou grafického listu od Bartholomea Sprangera neexistuje žádný archivní doklad o tom, že by Petr Vok nakupoval obrazy od Rudolfových dvorních malířů, i když je zřejmé, že s nimi byl v kontaktu. V roce 1610 stal kmotrem syna Hanse von Aachena, nejspíše také některého ze svých malířů nechal malovat kopie Aachenových obrazů. Na treboňském zámku visí alegorie představující *Imperiální alegorii: Návrat zlatého věku ve znamení Panny* [83] a od stejného autora by mohla být také *Alegorie Míru, Blahobytu a Umění* [84] z pražské soukromé sbírky. Eliška Fučíková vzhledem ke kvalitě obou obrazů přisuzuje autorství Bartoloměji Beránkovi Jelínkovi, který díky kontaktu s Rudolfovým dvorem mohl mít přístup k oběma Aachenovým dílům v císařově obrazárně.<sup>223</sup> Podle účtu z let 1603 a 1604 pracoval Bartoloměj Beránek-Jelínek pro císaře a je velmi pravděpodobné, že při této příležitosti navštívil Pražský hrad.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> Viz Bůžek et al. (pozn. 220), s. 252.

<sup>223</sup> Viz Fučíková (pozn. 163), s. 341.

<sup>224</sup> Většina prací souvisela především s prodejem krumlovského panství císaři Rudolfovi II. v roce 1601 (více viz níže). Ibidem, s. 341.

## 5. Bartoloměj Beránek Jelínek

### 5.1. Život a umělecká tvorba

První zprávu o Bartoloměji Beránkovi Jelínkovi zaznamenal rožmberský kronikář Václav Březan v životopise Petra Voka z Rožmberka: „*I sice toho roku (1585) pronajato bylo dílo malířské na zámku Bechyni Bartoloměji Beránkovi Jelínkovi, maléři obytnému v Budějovicích, při němž práci vedl i léta 1587. A některé sto kop míš. od něho mu dáno.*“<sup>225</sup> Z této poznámky později někteří autoři usuzovali<sup>226</sup>, že se Beránek Jelínek v Českých Budějovicích narodil, což ovšem z Březanova zápisu nijak nevyplývá. Člověk bydlící v Českých Budějovicích se zde narodit nemusel, mohl se sem přestěhovat až v průběhu let třeba za prací.<sup>227</sup> Tuto možnost podporují nová zjištění, podle kterých malířova rodina pocházela z obce na Domažlicku (viz níže). Vzhledem k tomu, že není přesně jasné, kde se malíř narodil, není ani zřejmé, kdy přesně se tak stalo. Prokop Toman ve svém slovníku uvádí pouze to, že se narodil v 16. století<sup>228</sup>, což je ovšem poměrně široké časové rozmezí. Rovněž v této věci by nám mohl být nápomocen onen zmiňovaný Březanův zápis z roku 1585. Z něho vyplývá, že Beránek Jelínek musel být v této době již velmi zdatným umělcem vzhledem k tomu, že mu byla na Bechyni zadána samostatná práce poměrně velkého rozsahu, neboť zde působil ještě o dva roky později. Jeho věk se tedy musel pohybovat okolo dvaceti let, aby mohl být shledán dostatečně zručným a vhodným malířem pro dokončení výmalb na Bechyni. Rovněž Karel Šmrha se domnívá, že se narodil někdy kolem roku 1565.<sup>229</sup> Z další Březanovy poznámky lze vyčíst, že se Beránek Jelínek nejpozději roku 1589 oženil s Martou, rozenou Spillerovou: „*Téhož dne a roku, v pondělí masopustní (13. 2. 1589), Adam Žirovnický starší, listovní písař aneb sekretář na Bechyni, ženil se v městě Soběslavi, pojímav sobě pannu Apolonu Špilerin (Špillerovou), sestru manželky Bartoloměj, maléře Jeho Milosti páně, potřebami od Jeho Milosti pána opatřen byv.*“<sup>230</sup> Roku 1590 byl malíř pověřen Vilémem z Rožmberka, aby svými malbami vyzdobil právě dostavěnou věž českokrumlovského zámku: „*Toho roku měsíce srpna od Bartoloměje Jelínka, maléře, malovaná věže okrouhlá nová na Hrádku v Krumlově,*

---

<sup>225</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 479-480.

<sup>226</sup> Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Ostrava 1993, s. 57.

<sup>227</sup> Karel Šmrha, Dvorní malíř Petra Voka z Rožmberka Bartoloměj Beránek-Jelínek, *Časopis rodopisné společnosti v Praze XIV*, 1942, s. 89-93, cit. 90.

<sup>228</sup> Viz Toman (pozn. 226), s. 57.

<sup>229</sup> Viz Šmrha (pozn. 227) s. 90.

<sup>230</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 492.

počta od svrchku pod makovicí, jenž také toho roku 28. julii postavena, i na zdi.“<sup>231</sup> Malíř byl s prací na českokrumlovské věži zřejmě brzy hotov, neboť o rok později byl znovu povolán k práci na bechyňském zámku: „10. septembris, v outerý po památce Narození Panny Marie, poručením Jeho Milosti páně Jiříkem Homutem projednáno s Bartolomějem maléřem o malování dvů stran v place na zámku Bechyni, na kterýchž před dvěma lety bylo se počalo malovati, totiž od jedné při paláce dvaceti kop míš. a od druhé strany strany při nových klenutých pokojích devadesáte kop míš., čehož učiní 110 kop míšeňských.“<sup>232</sup> Z tohoto Březanova zápisu je zřejmé, že Beránek Jelínek pokračoval tam, kde před dvěma lety začal. Beránkovy bechyňské malby jsou přitom dnes jedinými důkazy, svědčící o jeho malířské činnosti, poněvadž všechna ostatní díla časem zanikla. Jistou výjimku tvoří již zmiňovaná věž českokrumlovského zámku. Existuje totiž určitý ikonografický doklad, zachycující výsledek Beránkovy výzdoby, podle kterého mohla být v roce 1993 zrestaurována. Je jím portrét Jana z Pernštejna z roku 1591, na kterém je zachycen také pohled na část Českého Krumlova se zámeckou věží.<sup>233</sup> Od roku 1592, kdy se Petr Vok ujal po svém zemřelém bratrovi vladařství, působí Beránek Jelínek téměř výhradně v Českém Krumlově. Petr Vok pravděpodobně poznal malířovy kvality již při pracích na Bechyni a v Krumlově, a proto si ho nadále podržel i jako vladař poté, co se se svým dvorem odstěhoval do rodové rezidence v Českém Krumlově. Zde se počátkem 90. let 16. století natrvalo usazuje se svojí ženou i Beránek Jelínek, koupil dům v Dlouhé ulici č. p. 98 a několik dalších pozemků.<sup>234</sup> Řadu let tu pak pracoval na dalších zakázkách, jistě za spoluúčasti učnů. V letech 1594 - 1599 se u něho učil Tomáš Třebochovský, další dvorní malíř Petra Voka (viz níže). Ze závěti Jana Jindřicha Robenhaupta, českokrumlovského měšťana a řezáče drahých kamenů, vyplývá, že v době před rokem 1613 mistr Bartoloměj vyučoval i jeho syna Jana (Hanzl).<sup>235</sup> Ještě v roce 1592 Bartoloměj namaloval krumlovským jezuitům „některé nástroje ke hře“.<sup>236</sup> Podle Marie Kuldové by se snad mohlo jednat o nějaké kulisy a jiné rekvizity k divadelním představením, které nacvičovali studenti z koleje. Vycházela přitom z faktu, že se hry připravovaly

---

<sup>231</sup> Ibidem, s. 496.

<sup>232</sup> Ibidem, s. 504.

<sup>233</sup> Viz Alena Schelová, Věž čtyři století po Jelínkovi, *Českobudějovické listy* II, 1993, č. 275, 26. 11., s. 6, viz Anna Kubíková, Příspěvek k životopisu Bartoloměje Beránka-Jelínka, *Jihočeský sborník historický* LXIII, 1994, s. 175-177, cit. 175.

<sup>234</sup> Jarmila Krčálová, Doplnky k životopisu malíře Bartoloměje Beránka, *Umění* XII, 1964, č. 5, s. 511-513, cit. 511.

<sup>235</sup> Viz Kubíková (pozn. 233), s. 175.

<sup>236</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 465.

k příležitostí velkých svátků, Beránkovi Jelínkovi byla tedy pravděpodobně motivem těchto divadelních pomůcek nějaká vánoční hra.<sup>237</sup> Během roku 1593 bylo malíři vyplaceno 60 kop gr. míš. za vyhotovení erbů k pohřbu nedávno zesnulého Viléma z Rožmberka. Záznamy komorních účtu jsou i v tomto případě velmi stručné, neupřesňují počet erbů ani jejich místo v pohřebním průvodu. V letech 1598-1599 maloval Petru Vokovi několik blíže neurčených portrétů - konfraktů, jež měly být umístěny do vladařova pokoje, a za které dostal velmi dobře zapláceno - 136 kop gr. míš.<sup>238</sup> Právě tato zakázka demonstruje proměnu zadávání malířské výzdoby za vladařství posledního Rožmberka v době, kdy sídlil na v Českém Krumlově (1592-1602). Snad tato proměna souvisela s dokončením hlavních stavebních prací na zámku. Viléma z Rožmberka stavební úpravy rezidence nutily spíše k zadávání nástěnných interiérových a exteriérových výmalb.<sup>239</sup> V posledních třech letech, ve kterých sídlil Petr Vok ještě na českokrumlovském zámku, mu Beránek Jelínek maloval „některé věci do pokoje“, z nichž konkrétně je uveden jeden psací stůl („šreibtiš“).<sup>240</sup> Z toho vyplývá, že k Beránkově práci patřily také ozdobné nátěry na nábytku, hudebních nástrojích, malování praporců apod.<sup>241</sup> V letech 1601 - 1602 namaloval pro Petra Voka další podobizny, jmenovitě „konfrakt nebožtíka pána“ (zřejmě zesnulého Viléma z Rožmberka), a jiná díla.<sup>242</sup>

Bartoloměj Beránek Jelínek nemaloval jen pro Petra Voka. Zaměstnával jej i Adam ze Šternberka, od roku 1596 nový majitel Bechyně, pro kterého vyzdobil jakýsi zámecký strop a zčásti snad i velký sál.<sup>243</sup> Při takovém množství zakázek pro vrchnost není divu, že musela českobudějovická městská rada malíře upomínat, aby dokončil výzdobu farního kostela.<sup>244</sup> Poté, co se krumlovského panství ujal v květnu 1602 sám císař Rudolf II., Beránek Jelínek přestal na některých zakázkách pracovat a upřednostnil císařovy požadavky. I císař si povšiml malířových kvalit a nechal si od něj vypracovat několik děl, která většinou souvisela s nově nabytým panstvím. Malíř pro něj zhotovil několik obrazů města a zámku a také tamního kostela sv. Víta., namaloval také dva obrazy interiéru tohoto farního kostela a jeden navíc s detailním vyobrazením hlavního oltáře, který tam nechal zhotovit Petr Vok, dále mapy českokrumlovského a netolického

---

<sup>237</sup> Viz Kuldová (pozn. 181).

<sup>238</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 465.

<sup>239</sup> Viz Kuldová (pozn. 181), s. 74.

<sup>240</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 466.

<sup>241</sup> Ibidem, s. 466.

<sup>242</sup> Ibidem, s. 466.

<sup>243</sup> Viz Krčálová (pozn. 234), s. 511.

<sup>244</sup> Viz Šmrha (pozn. 227), s. 91.

panství a jiných statků, obrazy zámku Kratochvíle a přílehlé obory.<sup>245</sup> V roce 1602 také zdobil malbami domeček pro zpěvné ptactvo v českokrumlovské panské zahradě na Novém městě a zároveň podle něho zhotovil návrh na podobnou ptáčnici pro císaře v Praze.<sup>246</sup> Císař se při zadávání zakázek nezaměřil pouze na svá česká panství. V roce 1604 předložil malíř císaři Rudolfovi II. účet za dvě mapy okolí města Lince. Mistr Bartoloměj pobýval i v Praze, jak na sklonku roku 1602, kdy přivezl řadu obrazů a map a čekal na zaplacení, tak roku příštího, kdy tu vytvořil návrh na malby stropu do císařova nového pokoje nahoře ve věži a několik portrétů pro pana Markovského.<sup>247</sup> Na nedostatek práce si tedy malíř Bartoloměj nemohl ztěžovat, horší to občas bylo s jejím zaplacením. Protože Beránek Jelínek nedostal za odvedenou práci pro císaře zapláceno, napsal dopis adresovaný české komoře, ve kterém vysvětlil svou situaci: „(...) *V. Mti. prosím, že ráčíte milostivé poručení učiniti, aby mi za takové dílo shotovené zapláceno bylo, nebo jsem jiné pilné a mně platné práce opustil a k posloužení J. Mti. Cé. poslušně sem se najíti hleděl. A poněvadž již dlouhý čas také zde se zdržuji, očekávající od V. Mti. o tu věc spokojení, a velikou outratu i meškání při živnosti své trpím, V. Mti pokorně prosím, že již tu věc k místu přivéstí ráčíte. Co by pak za tu práci býti mělo podle času toho, kterýž jsem při tom strávil, k V. Mtem. jsem té důvěrnosti, že mi ráčíte za všecko i outratu mou dvě stě a padesáte kop míšenských pasírovati a dáti, nebo kdybych jiná díla konal, kterýchž nemálo k vykonání mám, jinačejší summu v tom čase bych s pomocí pána boha vypracoval.*“<sup>248</sup> Ale také česká komora nijak zvlášť nespíchala se splacením dluhu, takže malíř dostal svou odměnu po částech a se zpožděním. Přestože musel Bartoloměj přání císaře upřednostnit, nadále zůstal ve službách Petra Voka. Avšak další doklad o malířově činnosti pro posledního Rožmberka představuje až nedatovaný dopis, který je kladen do roku 1609 nebo 1610. Beránek Jelínek v něm píše Petru Vokovi, že mu zasílá darem obraz s vladařovým heslem „*In silentio et in spe*“ („V tichosti a naději“) a přeje mu šťastné svátky: „*Milostivý pane, uznal sem za věc hodnou a náležitou, abych také skrze tuto skrovnou práci smyslu a ruky své se u V. Mti. ozval, tímto skrovným kouskem malovaným, v němž smysl a výklad pobožného verše anebo simbolium V. Mti. se obsahuje...V. Mti. jakožto pána svého milostivého pokorně a ponížně prosím, že ten skrovný dárek nového léta*

<sup>245</sup> Bohužel ani tyto práce pro císaře se nedochaly, avšak jistou představu o tom, jak asi zmíněné veduty vypadaly, si můžeme udělat z vyobrazení Kratochvíle od Jindřicha de Veerleho [85].

<sup>246</sup> Viz Kubíková (pozn. 233), s. 176.

<sup>247</sup> Viz Krčálová (pozn. 234), s. 511.

<sup>248</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 466-467.

*ode mne v lásce milostivě přijít a mým milostivým a laskavým pánem být ráčíte. Já také V. Mti. hotov sem k posloužení podle vůle pána boha a mé možnosti, též v čem sem kdy V. Mti. služby obmeškal, to chci s pomocí boží zase nahražovati.*<sup>249</sup> Z tohoto dopisu vyplývá, že se Petr Vok patrně na malíře hněval kvůli tomu, že odmítl nějakou práci v době, kdy již nebyl pánem na Krumlově. Zřejmě si ho ale tímto gestem udobřil, neboť již v roce 1610 bylo malíři vyplaceno 100 kop za „za některé věci J. Mti pánu do pokoje“ a 40 kop „za 2 kontrfekty J. Mti. pánu udělané.“<sup>250</sup> Mezi léty 1611 a 1612 vyhotovil portrét Jana Zrinského ze Serynu, synovce posledního rožmberského vladaře, a také obraz se sv. Bartolomějem.<sup>251</sup> Kromě toho maloval Beránek Jelínek i na prodej - roku 1596 si chtěl při svém domě postavit pavlač „pro pohodlí své a časem vykládání díla svého malířského.“ K uskutečnění tohoto malířova záměru však nedošlo.<sup>252</sup>

Častým stykem s vrchností, jakož i svým nemovitým majetkem, který později rozmnožil, si zjednal dvorní malíř v Českém Krumlově značnou vážnost i vliv. Význam Bartolomějovy osoby byl mezi českokrumlovskými měšťany ceněn natolik, že se záhy po svém příchodu do města stal členem městské rady. V září roku 1598 dokonce zastával funkci purkmistra. Jako člen městské rady byl doložen také v roce 1612. Kromě toho se v letech 1592-1600 stal kmotrem několika dětí českokrumlovských měšťanů.<sup>253</sup> Zatímco práce se mu jen hrnula a i ve veřejném životě mu byla projevoována značná úcta, v soukromí zřejmě příliš šťastný nebyl. Nejstarší dochovaná českokrumlovská matrika z let 1591-1601 dává možnost nahlédnout do rodinného života rožmberského malíře. Najdeme v ní zprávu, že v květnu 1592 byla na hřbitově při klášterním kostele pochována dceruška „Bartla malíře“. Tato zpráva poukazuje na skutečnost, že Beránkova rodina žila v Českém Krumlově zřejmě již před zakoupením vlastního domu v roce 1594, možná již od roku 1590, kdy Bartoloměj maloval zámeckou věž. V říjnu roku 1594 nechal malíř pokřtít svého syna Jana, který však brzy umírá, neboť v srpnu roku 1601 byl pokřtěn další Bartolomějův syn, rovněž Jan. Další pohřby či křty členů Beránkovy rodiny již matrika nezaznamenala.<sup>254</sup> Avšak z Beránkovy závěti vyplývá, že v době, kdy se jeho život chýlil k závěru, nežilo žádné z jeho dětí, z nichž většina byla zřejmě pohřbena na tehdy novém hřbitově u sv. Martina, kde si přál po smrti spočinout i on sám: „*Kšafft a poslední vuole pana*

---

<sup>249</sup> Ibidem, s. 637.

<sup>250</sup> Ibidem, s. 466.

<sup>251</sup> Ibidem, s. 466.

<sup>252</sup> Viz Krčálová (pozn. 234), s. 511.

<sup>253</sup> Viz Kubíková (pozn. 233), s. 176.

<sup>254</sup> Ibidem, s. 176.

*Bartholoměje Beránka malýře a sauseda zdejšího (...) Já Bartholoměj Beránek, saused města horního Krumlova Českého, poznávajíc se od všemohaucího Pána Boha těžkou nemocí navštíven býti a chtíc s mau milau manželkú za zdraviho rozumu ještě (...) opatřiti takto o svím statečku: (...) Nejprve a předně svej milej manželce Martě všechno summau, což z milosti P. B. Všemohaucího mně propůjčeno jest, odkazují, a jí v tom plným statku plnomocnicí činím. Potom Bratra mého Abrahama dítkám čtyřem vezpolek, jichž jména vyjevují Abraham, Řehoř, Ančka, Kateřina, padesáte kop mýš. odkazují. Anně sestře mej deset kop mýš. Maryany dýtkám švakroví mé též deset kop mýš. Do sychheyzle chudeym na šaty též deset kop mýš. Podobně k svatému Martinu, kdež dítky moje v pánu odpočívají i sám tu žádám bejti pohřben, těm chudejm na šaty deset kop mýš. K evangelskýmu náboženství patnáct kop mýš (...) Dathum in die 20 julii lethi 1618. Má vlastní vůle Bartholoměj Beránek.<sup>255</sup> Zmíněná malířova závěť je datována 20. července 1618. Z poznámek uvedených na její zadní straně plyne, že 3. srpna 1618 byla závěť na přání vdovy Marty přečtena v městské radě. Bartoloměj Beránek Jelínek tedy musel zemřít mezi 20. červencem a 3. srpnem roku 1618. Ze závěti ja také zřejmé, že stejně jako Petr Vok i jeho dvorní malíř byl protestant. Bartoloměj Beránek Jelínek pocházel z početné rodiny. Sám jmenuje sestru Annu, švagrovou Marianu a bratra Abrahama, který měl čtyři děti. U malířovy závěti je přiložen dopis městské rady v Domažlicích městské radě v Českém Krumlově, datovaný 18. ledna 1629, který umožňuje identifikovat malíře Abrahama Pejchala jako bratra Bartoloměje Beránka: „Vznesli jsou na nás poručníci sirotkův nebošтік dobré paměti Bartholoměj Beránek (...) odkázal 50 kop míš. Druhé, že týž Bartholoměj od J. M (...) pana Jana Jiřího z Švamberka peněz nebožtika bratra svého Abrahama Pejchala 300 kop míš. vyzdvihl a za sebau zdržel. Třetí, že týž Bartholoměj po častopsaném bratru svém Abrahamovi barev za 200 kop míš. k sobě přijal. Naposledy, že bratra svého prsten veliký a dosti drahý po jeho smrti sobě přivlastnil, s tím zakázáním, že jej synu jeho nejstaršímu dochová (...)“<sup>256</sup> Bartolomějovým bratrem byl tedy malíř Abraham Pejchal, zřejmě onen malíř, který v letech 1601-1602 maloval Petru Vokovi za 116 kop gr. portréty, ale také erby k pohřbu Kateřiny z Ludanic, roku 1607 natíral mříže pro ptáky a o tři roky později pozlacoval tři makovice na nový krov předních pokojů horního zámku v Krumlově. Tyto zakázky mu snad zprostředkoval jeho bratr Bartoloměj. Poslední zpráva o Abrahamovi Pejchalovi je z roku 1612, kdy bylo jeho*

<sup>255</sup> Viz Krčálová (pozn. 234), s. 511.

<sup>256</sup> Ibidem, s. 512.



jméno uvedeno v seznamu věřitelů, jimž byl dlužen zemřelý Jan Zrinský.<sup>257</sup> Mělo mu být vyplaceno 300 kop grošů. Možná se jednalo o onu sumu, kterou podle výše citovaného dopisu domažlické městské rady převzal za již nežijícího Abrahama jeho bratr Bartoloměj.<sup>258</sup> Jarmila Krčálová dále zjistila, že by měl Abraham pocházet z Domažlicka jako poddaný Hynka z Roupova, konkrétně z obce Kolovče, kde byli Pejchalové usazení zřejmě nastalo.<sup>259</sup> Je tedy pravděpodobné, že z Kolovče pocházel i jeho bratr Bartoloměj, zvaný neznámo proč Beránek či Jelínek. Podle Krčálové mohl Beránka Jelínka Petru Vokovi doporučit Hynek z Roupova, který se s Rožmberky stýkal. A Bartoloměj zase na rožmberský dvůr přivedl svého bratra Abrahama. Jejich malířské nadání zdědil i jejich syn a synovec Řehoř Pejchal.<sup>260</sup> Beránkova manželka Marta přežila svého manžela o několik let, avšak ke konci svého života se zřejmě nacházela v peněžní tísní, neboť v květnu 1626 prodala svůj dům. Zemřela někdy mezi říjnem 1626 a květnem 1627, kdy podle její poslední vůle dostává dvacet kop některý její příbuzný, Veit Spiller von Lembach.<sup>261</sup>

## 5.2. Rozbor vybraných děl

Ačkoliv malíř Bartoloměj Beránek Jelínek netrpěl nouzí o zakázky od nejrůznějších zadavatelů a za svého života stvořil řadu zajímavých děl, z jeho tvorby se do dnešních dnů mnoho nedochovalo. Jedním z dochovaných děl jsou nástěnné malby nacházející se jak v exteriéru, tak i v interiéru bechyňského zámku. Podle některých pramenů by totiž Beránek Jelínek měl být autorem nejen výzdoby nádvoří, ale i tzv. Vokova svatebního sálu. Další představuje malířská výzdoba českokrumlovské zámecké věže a přilehlého Hrádku. Bohužel ani toto Beránkovo dílo se nedochovalo v původní podobě. Prvotní malby byly značně poškozeny, takže zrestaurovány mohly být jen v omezeném rozsahu. I přesto si uchovaly určitou uměleckou a historickou výpovědní hodnotu. Třetí skupina děl představují práce, které byly Beránkovi Jelínkovi připisány nedávno a s výhradami, neboť nelze jednoznačně určit, zda je skutečně jejich autorem či nikoliv.

---

<sup>257</sup> Ibidem, s. 512.

<sup>258</sup> Viz Kubíková (pozn. 233), s. 177.

<sup>259</sup> Viz Krčálová (pozn. 234), s. 512.

<sup>260</sup> Ibidem, s. 512.

<sup>261</sup> Ibidem, s. 512.

### 5.2.1. Nástěnné malby na zámku Bechyně

První doložené a současně dochované dílo malíře Bartoloměje Beránka Jelínka, které vytvořil pro svého pána Petra Voka z Rožmberka, se nachází na zámku v Bechyni. Na místě dnešního bechyňského zámku původně stávalo knížecí hradiště, postavené na rozsáhlém, strmém ostrohu mezi řekou Lužnicí a říčkou Smutnou. Z majetku pražských biskupů ho získal před rokem 1268 král Přemysl Otakar II. a vybudoval zde kamenný hrad. Od sedmdesátých let 13. století se na Bechyni vystřídala řada majitelů, mj. páni ze Šternberka, Kunštátu a Lažan. V 70. letech 15. století, kdy bechyňské panství podruhé získali Šternberkové, dochází k velké stavební přeměně hradu. Rovněž Švamberkové, kteří hrad získali ve 30. letech 16. století, nezaháleli a hrad nadále upravovali.<sup>262</sup> Čtyřicet let jejich správy předznamenalo vrcholné renesanční období, které přišlo s Petrem Vokem a jeho přestavbou hradu na renesanční zámek s bohatou výzdobou. Záhy po příjezdu mladého Rožmberka začaly přípravy na stavbu nového a důstojného velmožského sídla. Samotná přestavba celého objektu však byla zahájena až po deseti letech, v roce 1579 po ničivém požáru, kdy nastalo v letech 1579-92 nejintenzivnější stádium přestaveb. Pod vedením Itala Baldassara Maggiho vznikl před severním průčelím pozdně gotického hradu nový renesanční zámek s křídly obklopujícími čtvercový dvůr a s hranolovitou věží nad novým vstupním průčelím [86].<sup>263</sup> Jednotlivá křídla zámku se budovala postupně, přičemž celá novostavba byla pravděpodobně dokončena roku 1585. Kolem tohoto roku se totiž na zámku zadávaly malířské práce. Prameny k malbám, stejně tak jako k stavebním dějinám jsou velmi chudé, protože bechyňský archiv z doby Petra Voka i Šternberků je nezvěstný. K dispozici je pouze několik náhodně dochovaných záznamů a stručných poznámek archiváře a kronikáře Václava Březana.

#### 5.2.1.1. Výzdoba nádvoří

Podobně jako u jiných rožmberských sídel, i zde byly fasády zámku formovány či členěny zejména nástěnnými malbami. Vstupní průčelí zdobila prostá sgrafitová rustika, po stranách doplněna malovanou diamantovou bosáží. Architektonický řád dodávala průčelí i soustava zdánlivých říms [87]. Pouze okenní

---

<sup>262</sup> Karel Tříska et al., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Jižní Čechy*, Praha 1986, s. 17-18.

<sup>263</sup> Jiří Kuthan et al., *Jižní Čechy: krajina, historie, umělecké památky*, Praha 1982, s. 62.

otvory byly dekorovány malovanými fantaskními iluzivními rámci, jež byly zčásti inspirovány grafickými sériemi grotesek od Hanse Vredemana de Vries [88].<sup>264</sup> Již samo vstupní průčelí je působivé, avšak skutečný umělecký zážitek představují nástěnné malby vyhotovené na nádvoří zámku. Průchodem se člověk ocitá doslova v jiném světě, neboť se před ním odehrává velkolepé manýristické divadlo [89]. Toto dílo bylo započato v letech 1585-1587 Bartolomějem Beránkem Jelínkem, který na něm pokračoval i v následujících letech vyjma krátké přestávky, kdy pracoval na českokrumlovské zámecké věži. Někteří autoři připisují malby i dalším malířům, např. Antoniovi Valterovi, Gabrielu de Blondovi či Tomáši Třebochovskému.<sup>265</sup> Avšak zvláště u posledně jmenovaného spoluautorství nesedí, neboť jako učeň se u Beránka Jelínka vyskytuje nejdříve v roce 1593. Na druhou stranu přičinění někoho dalšího nelze vyloučit vzhledem k rozsahu zakázky, avšak ani potvrdit, zvláště když se dostupné prameny o nikom jiném v souvislosti s těmito nástěnnými malbami nezmiňují.

Beránek Jelínek, ať už sám, nebo s pomocníky, vytvořil technikou fresco-secco na vápenné omítce řadu fantaskních manýristických soustav a rozměrné figurální scény obohacené o výjevy z krajiny, to vše orámované bohatými iluzorními architektonickými prvky. Stěny nad rustikovaným přízemním soklem se staly malířskými plátny, na němž se střídají fantasticky neskutečné labilní stavební útvary s hlubokými průhledy do krajin, scénami s početným figurálním komparesem, nikami se vsazenými sochami či sloupy, jež je nahrazují.<sup>266</sup> To vše vytváří působivé divadelní představení, jež bylo sehráno podle scénáře manýrismu. Pokud se ale podíváme pozorněji, zjistíme, že tato složitá soustava nebyla na všech stranách jednotná. Fasády jednotlivých křídel působí dojmem samostatných uměleckých děl, která však dohromady tvoří velmi harmonický celek. Tematika a významové obsahy těchto nástěnných obrazů, z části už málo čitelných, však nebyly dosud plně rozluštěny.

Nejmonumentálnější je průčelí severního křídla, kterým se vstupuje do nádvoří. Malíř fasádu rozčlenil do několika pásů a vytvořil několikavrstevnou strukturu. Nad malovanou plastickou bosáží v přízemí vyrůstá iluzivní architektonická kulisa, jež rámuje několik figurálních výjevů. Vlastní stěně představil iluzivně dvě dvojice sloupů, které stojí na společných soklech, vyrůstajících z fiktivní terásky, již tvoří jakoby

---

<sup>264</sup> Viz Muchka (pozn. 180), s. 422.

<sup>265</sup> Viz Müller (pozn. 177), s. 38, Dobroslava Menclová a V. V. Štech, *Bechyně. Státní zámek a město*, Praha 1953, s. 3. Jarmila Krčálová, *Renesanční nástěnná malba zámku v Českém Krumlově*, *Umění XVI*, 1968, č. 4, s. 357-379, cit. 372.

<sup>266</sup> Viz Müller (pozn. 177), s. 38.

předstupující přízemí, a směřují od stěny směrem do nádvoří [90]. Aby posílil optický klam a setřal hranici mezi iluzí a realitou, postavil umělec na oba sokly mezi sloupy malované postavy, nalevo muže s kuší a napravo muže s halapartnou, které se obrací přímo na diváka a vtahují ho tak do děje. Navíc na kladí, jež sedí na kompozitních hlavicích sloupů, umístil sochy, které jako by z niky druhého patra vykročily do prostoru [91]. Jak ovšem poznamenává Jarmila Krčálová ve svém článku, autor si toto řešení nevymyslel sám. Je totiž odvozeno od z fasádové malby švýcarské a jihoněmecké, především z výzdoby domu Zum Tanz v Basileji od Hanse Holbeina ml. z let 1522-1523 [92].<sup>267</sup> V souvislosti s tím si Krčálová povšimla, že v Bechyni jde o dva nespojité systémy, kde dokonce ani kladí představených sloupových dvojic není přesvědčivě svázáno s členěním fasády - dosedá na jakýsi pilastřík postavený na horní hranu okna v prvním patře a částečně tak kryje karyatidy nesoucí konzolovou římsu s penízkovým motivem [93]. Optická účinnost je tak částečně oslabena. Beránek Jelínek tedy zřejmě toto řešení znal, avšak jeho schopnosti a zkušenosti na tak náročnou a u nás tou dobou zcela ojedinělou úlohu nestačily, ačkoliv jiné a veliké mnohofigurové výjevy tohoto nádvoří zvládal poměrně bravurně.<sup>268</sup> Vlys, kterým jsou malby ukončeny v horní části fasády, se zachoval pouze v levé polovině. Pravá část je bohužel nečitelná, na rozdíl od levé, kde jsou v dekorativních iluzivních rámech z mušlí a volut zobrazeny náměty z Bible. Na prvním obraze zleva lze vysledovat pouze skupinu stromů v krajní části obrazu. Následují putti s ovocem a výjev zobrazující starozákonní motiv - Kaina, jak zabíjí svého bratra Ábela [94]. Poslední část je zaplněna ženskou postavou, která v rukou drží látku, dvěma nádobami, biskupskými atributy (mitra a berla) a konečně putto, jenž nese korunu pololežící mužské postavě, která v ruce drží žezlo [95]. Vzhledem k zobrazeným předmětům, by se mohlo jednat o alegorii autority a (královské) moci.<sup>269</sup> Zde snad ve smyslu moci a majetku tohoto světa, který však odebere smrt. Malíř tak možná vymaloval alegorii pomíjivosti pozemského života (téma „vanitas“).<sup>270</sup> Pás pod vlysem, jež je členěný šesti okny, tvoří tři iluzivně vymalované niky s postavami v životní velikosti. Vhledem k jejich značnému poškození, lze s určitostí rozpoznat pouze Herkula s kyjem a lvem u nohou [96]. Antičtí hrdinové a někdy i bohové byli voleni pro poutavost příběhů, výjimečně i pro hlubší význam. Herkules bývá zosobněním síly a slávy, také však zápasu Dobra se Zlem. Jeho bájně

<sup>267</sup> Viz Krčálová (pozn. 265), s. 372.

<sup>268</sup> Ibidem, s. 372.

<sup>269</sup> James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 510.

<sup>270</sup> Ibidem, s. 498.

činy měly zosobňovat touhu člověka po nesmrtelnosti, jíž lze dosáhnout vlastní zásluhou, nebo také symbolizovat krocení vášní.<sup>271</sup> Postava nalevo je sice poměrně zachovalá, avšak ani tak ji nelze s jistotou identifikovat [97]. Kůže, kterou má muž přehozenou přes rameno, by ukazovala na sv. Jana Křtitele.<sup>272</sup> Proti němu však mluví hlava, na niž šlape svojí pravou nohou. Ta bývá symbolem boha Merkura<sup>273</sup>, zde však bez jiných atributů. Atributy postavy umístěné napravo jsou zcela zničené, a proto ani tu nelze rozpoznat [98]. Mezi dalšími zdvojenými sloupy s korintskými hlavicemi nesoucimi oblouk se nachází vyobrazení vojenského tábora, které však bylo značně poškozeno zasazením nového okna [99]. Stěžejním obrazem ve středním pásu je rozsáhlý motiv bitvy, přičemž nejzachovalejší z celé kompozice je levá dolní část [100]. Na obraze vlevo se nachází krajina s Babylonskou věží se zbytky postav a koní v pravém dolním rohu [101]. Na obraze zcela vpravo jsou fragmenty dvou postav v krajině. Střed dolního pásu tvoří monumentální bitevní motiv, bohužel opět narušený nově vsazeným oknem [102]. Mohlo by se jednat o oslavu majitele zámku na vzpínajícím se koni nad ležícími postavami poražených.<sup>274</sup> Tyto bitevní a válečné výjevy by mohly souviset se zkušeností Petra Voka s tureckými vojsky, se kterými se v bitvě potkal několikrát. Je také možné, že se jedná obecně o alegorii Vítězství. Mužská figura v nice ve spodní části fasády je natolik nezřetelná, že je možno se pouze domnívat, že v ruce drží jakýsi (snad hudební) nástroj [103]. Ve vlysu, který odděluje figurální část od bosáže, jsou pouze ve dvou obrazech náznaky postav, na jednom z nich je vymalován anděl s nezřetelnou postavou, snad se jedná o zápas Jakoba s andělem [104].<sup>275</sup> Malíř v tomto velkolepém díle stvořil fiktivní kamenné průčelí oživené postavami. Obdobný ráz, i když o něco méně pompézní, mají i průčelí boční.

Fasáda východního traktu je podobně jako ta předchozí členěna několik pásy, počínaje rustikovaným přízemním soklem přes několik řad iluzivně orámovaných výjevů až po horní vlys, ve kterém jsou zobrazeny hrající si putti. Tuto kompozici „rozbíjí“ fantastické manýristické útvary obrovitých nik, v nichž antropomorfně pojatý sloup zastupuje tradiční plastiku, a které tvoří dominantu celé stěny [105]. Podobně byla nika se sloupem zkombinována v telčské kapli nebo na vnější fasádě zámku Kratochvíle

---

<sup>271</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>272</sup> Ibidem, s. 243.

<sup>273</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>274</sup> Jiří Matějíček - Tomáš Moravec - Milan Kadavý, *Restaurování nástěnné figurální ornamentální malby - jižní stěna nádvoří SZ Bechyně* (restaurátorská zpráva), 1990, s. 2.

<sup>275</sup> Viz Hall (pozn. 269), s. 181.

[106].<sup>276</sup> Sloup i se soklem ozdobeným maskaronem stojí na jakési kompozitní hlavici, která spočívá na ramenou atlanta s rozpaženými rukama [107]. Kolem této postavy byly umístěny dva iluzivní rámy ozdobené zavíjenými ornamenty a lví hlavou. Výjevy uvnitř těchto rámu se dochovaly pouze u atlanta napravo, první snad zobrazuje postavu s kyjem a druhý jezdce na koni. Niky se sloupy, ozdobené po stranách ovocem a v horní části motivem vejcovce a diamantovou bosází, jsou umístěny po stranách fasády, čímž vytvářejí plochu ve střední části, která je opět zaplněna bohatě orámovanými výjevy, přičemž některé rámy jsou tvořeny hermy [108]. Bohužel všechny malby na stěně východního traktu jsou díky působení špatných povětrnostních podmínek velmi poškozené a tudíž z velké části nečitelné, pouze na některých se dochovaly fragmenty postav na pozadí krajiny či městské architektury. Tento zubožený stav maleb znemožňuje přesný ikonografický popis. Je však pravděpodobné, že se jedná o soubor biblických výjevů, neboť na několika obrazech je viditelná postava anděla [109].

Protější fasáda západního traktu je na tom, co se týče zachování nástěnných maleb, o něco lépe [110]. Přesto i zde je velmi obtížné určit všechny náměty. Na druhou stranu zde chybí výraznější architektonické prvky, které dominují předcházejícím stranám nádvoří. Rustika přízemí byla doplněna pouze nemnoha stavebními články, pilastry a karyatidami, které, nesystematicky prostřídány, lemují okna, a v 1. patře velkými podokenními obdélnými kamennými ornamentálními reliéfy, jež jsou dekorovány maskaronem a festonem z ovoce, a dnes většinou prázdnými ovály. Meziokenní a celou mezipatrovou část malíř vyplnil rozlehlými obrazy. Jednotlivé pásy s malbami jsou odděleny buď jednoduchou iluzivní římsou, nebo římsou s penízkovým motivem. Pod hlavní římsou probíhá nad obrazy plynulý architektonický vlys, ve kterém je částečně dochovaná figurální výzdoba v původní syté barevnosti. Pod tímto vlysem se nacházejí čtyři pásy, jež jsou vyplněny motivy, které nejspíše znázorňují starozákonní výjevy [111, 112, 113].<sup>277</sup> Nelze to ovšem tvrdit s jistotou, neboť u většiny obrazů je ústřední motiv nečitelný. V horním pásu na prvním poli zleva lze vyčíst fragmenty postav stojících bojovníků. Na dalším poli této řady jsou další postavy bojovníků, z nichž přední drží číši. Za nimi je hornatá krajina s koňmi a hrajícími si dětmi. Na třetím poli se částečně zachovala krajina s vysokou skálou a stromy. Na dalším obraze je snad vyobrazena Betsabe, které otrokyně omývá nohy. Poslední obraz

---

<sup>276</sup> Viz Krčálová (pozn. 77), s. 71.

<sup>277</sup> Bohumil Matějčíček - Jiří Matějčíček - Tomáš Moravec - Milan Kadavý, *Nástěnné malby na východní stěně* (restaurátorská zpráva), 1988, s. 2.

zřejmě představuje anděla bojujícího s jezdcí. Ve druhém pásu se na prvním obraze zleva nachází skupina stojících bojovníků, kteří přihlížejí nějakému ději, z obrazu je dále patrná už jen postava klečící ženy, která vztahuje pravou ruku. Následujícím obrazem je rozsáhlá kompozice, která měla být centrálním výjevem celé stěny. Bohužel i tento obraz byl značně poškozen, takže dnes je z něj vidět pouhé torzo. Levá část obrazu je zachována nejlépe a představuje skupinu významných osob oblečených do honosných šatů, které se účastní nějaké veliké události v centru kompozice, která však není čitelná. Snad se jednalo o hostinu, neboť výjev pokračuje dalšími postavami, chlapcem přinášející číše a sloužící s koši. Dále je tu postava ženy, kterou doprovází trpaslík, na nádvoří v pozadí jsou znázorněny jezdcí a pobíhající ovce. Obraz je ukončen postavou malého chlapce. Poslední obraz této řady podle restaurátorů vykresluje apokalyptickou událost, kde andělé svrhávají hříšníky do pekla.<sup>278</sup> Na prvním poli zleva třetího pásu se nacházejí zbytky architektury. Námětem druhého obrazu je dobývání města v popředí s jezdcí ve zbroji. Třetí obraz naznačuje stojící figury před vojenským stanem. Na dalším obraze je ztvárněna hostina urozeného panstva se sloužícím, jídlonošem, hudebníky a psem v popředí. Na posledním úzkém obraze mezi okny jsou nepatrné zbytky staveb a nezřetelných postav. Ve čtvrtém posledním pásu se střídají figurální scény s motivy maskaronů a festony z ovoce. Výjevy v posledním pásu jsou poničené nejvíce, dochovaly se fragmenty postav a architektury. Nejvíce zachovalý obraz zachycuje anděla s chlapcem a psem v krajině se zříceninou hradu [114]. Snad by se mohlo jednat o výjev z biblického příběhu o uzdravení slepého Tobiáše.<sup>279</sup>

Fasáda západního křídla působí o něco méně honosně, tedy alespoň pokud jde o architektonické prvky. Ty zde byly značně redukovány a převzaly úlohu rámování výjevů, které jsou rozprostřeny po celé stěně. Poněkud odlišná kompozice výzdoby této části nádvoří otevírá otázku, zda jejím autorem nebyl někdo jiný. Je možné, že ji vytvořil nějaký další umělec nebo pomocník Bartoloměje Beránka Jelínka. Nabízí se zde také varianta, že tato stěna byla dekorována jako první, mohl se na ní podílet malíř Gabriel de Blonde, jenž je v pramenech zmiňován již v 70. letech 16. století.<sup>280</sup> Na jeho práci pak mohl navázat Beránek Jelínek, dodělat ji a na dalších stěnách ji doplnit o výrazné architektonické prvky.

---

<sup>278</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>279</sup> Viz Hall (pozn. 269), s. 348.

<sup>280</sup> Viz Krčálová (pozn. 196), s. 25.

Jak již bylo naznačeno, toto mimořádně působivé dílo má v českých zemích sotva nějakou obdobu. Analogie by snad bylo možné hledat v jihozápadním Německu nebo ve Švýcarsku. Kromě již zmiňovaného domu *Zum Tanzen* v Basileji Jarmila Krčálová připomíná *Mayerovský dům* v Norimberku, jehož iluzivní malbu navrhl koncem 16. století nejspíše Paul Juvenel, který sloupový útvar dokonale spojil s rozměrným, celou šíří atiky vyplňujícím bitevním výjevem, scénou, jakou pro jeden z velkých obrazů zvolil i Beránek.<sup>281</sup> Podobně zarámované výjevy architektonickými prvky lze u nás najít např. na zámku v Benátkách nad Jizerou, na Martinickém paláci v Praze nebo na prachatické radnici, kde malíř prolomil fasádu arkádami do samostatného přičleněného obrazového prostoru a do něho umístil postavy a děj (viz obr. č. 22). Výjimečně umělci vykouzlili celou několikvrstevnou soustavu předstupujících složek: bos, polosloupů, nik, reliéfních desek či plastik. Jako příklad může posloužit zámek v Českém Krumlově [115] a Kratochvíle (viz obr. č. 109), pro něž asi Viléma z Rožmberka inspiroval tyrolský zámek Ambras arcivévody Ferdinanda [116].<sup>282</sup> Malíř se snažil těmito klamavými iluzivními konstrukcemi zrušit hranici mezi skutečným prostředím a prostorem malovaným a tím vtáhnout diváka do děje, znejistit splehlivost jeho vlastních smyslů, což plně odpovídalo „filosofii“ manýrismu. Myšlenky iluzivní nástěnné malby, živé v římské antice a znovu v italské renesanci, především cinquecenta, našly tedy odezvu v českých zemích.<sup>283</sup>

Od času vymalování tří stěn nového zámku za Petra Voka na konci 16. století proběhlo několik stavebních úprav fasád, které významně zasáhly do podoby nástěnných maleb. Ty však chátraly už od doby svého vzniku a dokonce byly zakryty novými omítkami. Nástěnné malby byly průběžně restaurovány od 60. let minulého století.<sup>284</sup> I přes veškerou snahu se mnoho výjevů nepodařilo obnovit. Špatně čitelné, respektive zcela ztracené malby by teoreticky bylo možné identifikovat podle grafických předloh. Desítky kunstbuchů nabízelo nespočetné množství různých uměleckých předloh, bez vlivu však nebylo ani konkrétní přání zadavatele.

---

<sup>281</sup> Viz Krčálová (pozn. 265), s. 372.

<sup>282</sup> Viz Krčálová (pozn. 77), s. 63.

<sup>283</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>284</sup> Antonín Čejka et al., *Druhá etapa restaurování renesanční freskové výzdoby západní fasády na 1. nádvoří zámku v Bechyni* (restaurátorská zpráva), Praha 2009, s. 2-5.



### 5.2.1.2. Výzdoba tzv. Vokova svatebního sálu

Dochované obrazy naznačují, že nádvoří bechyňského zámku bylo až na jisté výjimky pokryto biblickými výjevy. To odpovídá soudobému trendu, kdy byla stále ještě aktuální témata náboženská, na rozdíl od středověku ovšem takřka vymizely výjevy z legend světců a místo nich se těšily oblibě osobnosti a scény ze Starého zákona.<sup>285</sup> Jedná se tedy o moralizující křesťanskou tematiku, jež byla pozoruhodně rozvedena v interiérech upraveného hradu, a která snad souvisela s vnitřním přerodem zámeckého pána. Bohatá vnější podoba zámku předznamenala výjimečnou vnitřní výzdobu. Vnější působivost a vznešenost stavby byla doplněna náročnou podobou a výzdobou zámeckých interiérů. Kromě již zmiňované mimořádné dekorace stropu soukromého pokoje a pracovny Petra Voka, se v bechyňském zámku nachází další prostor, jehož výzdoba bývá řazena mezi nejpozoruhodnější díla té doby. Jedná se o tzv. Vokův svatební sál, pojmenovaný podle legendy, která praví, že se právě v této místnosti konala svatba Petra Voka s Kateřinou z Ludanic [117]. Nicméně v literatuře lze se setkat i s jiným označením, např. síň (sál) Petra Voka, reprezentační či Rožmberský sál.<sup>286</sup> Nachází se v 1. patře západního křídla. Kdy byl tento rozsáhlý prostor vybudován, není jasné, datovány a archivně doloženy nejsou ani malby (provedené technikou fresco secco), které pokrývají všechny stěny.

Aristokracie potřebovala reprezentační místnosti, v nichž se shromažďovaly důležité osoby za účelem utvrzování společenských vazeb. Takový komunikační prostor byl vždy doprovázen záměrně voleným ikonografickým programem - výzdobou, jíž objednavatel dával najevo, kam patří, jaké cíle sleduje, jaký je jeho kulturní a společenský rozhled.<sup>287</sup> Nejinak tomu bylo i v případě tohoto bechyňského sálu. Ten sice na první pohled působí jednotným dojmem, ale ve skutečnosti je směsicí dvou programů politicky a konfesionálně odlišných mecenášů, i když všechny malby byly patrně dokončeny v průběhu jednoho desetiletí.<sup>288</sup> Do sálu se vstupuje dveřmi na jižní straně. Celý prostor je osvětlen od západu sedmi okny, na protější straně jsou ještě další dvě okna vedoucí do dvora.

První část výzdoby tvoří malby v okenních špaletách. Západní stěna rožmberského sálu je prolomena sedmi okenními otvory s bohatou výzdobou.

---

<sup>285</sup> Viz Krčálová (pozn. 77), s. 79.

<sup>286</sup> Viz Krčálová (pozn. 196), s. 29, Viz Stejskal - Pouzar (pozn. 156), s. 31.

<sup>287</sup> Viz Stejskal - Pouzar (pozn. 156), s. 31.

<sup>288</sup> Ibidem, s. 31.

V každém okenním výklenku stojí proti sobě dvě ženské postavy, jež jsou zarámovány iluzivní architekturou. Jedná se o personifikace sedmero Ctností a Neřestí [118]. Na klenbičce nad jejich hlavami drží putti atributy a nápisové pásky [119], tu kterou vlasnost charakterizuje rovněž zvíře na podstavci [120]. V prvním výklenku vlevo od vstupu do sálu stojí Pýcha (Superbia) se svým ctnostným protějškem Obezřetností či Rozvážností (Prudentia).<sup>289</sup> Ve druhém výklenku se nachází personifikace Obžerství (Gula), proti ní je Střídmost (Temperantia) [121]. Na špaletách třetího okna stojí proti sobě dvě ženy představující Žádostivost a Spravedlnost (Justitia). Z niky následujícího okenního výklenku divoce vybíhá Hněv (Ira), její protiklad představuje Trpělivost. V pátém okenním výklenku si postavy vyměnily strany. Špalety na pravé straně ve všech případech, až na tuto výjimku, nesou postavy Ctností. Láska (Charitas), jež byla chápána jako nejpřednější ze tří teologických Ctností.<sup>290</sup>, jako jediná zaujímá místo na špaletě levé. Naproti ní je vyobrazena stará ženská postava, jež má místo vlasů svíjející se hady - Závist (Invidia) [122]. Předposlední okno je věnováno Lakotě (Avaritia) a Statečnosti (Fortitudo). V posledním výklenku stojí proti sobě Lenost (Segnities) a Víra (Fides), která patří ke třem teologickým Ctnostem.<sup>291</sup> Východní stěna je prolomena jen dvěma okenními výklenky. Na jejich špaletách jsou vyobrazeny biblické starozákonní postavy, které jsou vytvořeny stejným stylem jako personifikace Ctností a Neřestí na protější straně. Na špaletě prvního okna napravo od vstupu je vyobrazen Samson s Dalilou. V dalším výklenku hraje král David na harfu. Proti němu stojí z profilu natočená Debora [123]. Klenbičky špalet malíř prolomil většinou kruhovými iluzivními otvory, jimiž snad vidíme další atributy zobrazených vlastností a postav. Okenní ostění zdobí pruh groteskového kandelábrového ornamentu, čelní stěnu kolem okna zavíjené geometrické útvary a v ose ovál s výjevem většinou už nejasným.<sup>292</sup> Vyzdoben je také vstupní výklenek do sálu, bohužel do dnešních dnů se dochovaly pouze fragmenty. Přesto je zřejmé, že se jedná o první lidi, Adama a Evu [124a-b]. V klenbě nad nimi se svíjí had, snad jako připomenutí prvotního hříchu. Nad vstupem se nachází dva oválné rámce se zavíjenými ozdobami a dvojicí andílků, znaky uvnitř se však nedochovaly [125].

---

<sup>289</sup> Obezřetnost někdy nahrazuje v cyklech ctností Moudrost (Sapientia), proto mají některé atributy (had a kniha) společné. Zuzana Hlavicová, *Malířská výzdoba Rožmberského sálu na zámku Bechyně* (bakalářská diplomová práce), Seminář dějiny umění FF MU, Brno 2006, s. 16.

<sup>290</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>291</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>292</sup> Viz Krčálová (pozn. 196), s. 38.

Tématika, výrazná barevnost a naturalistické pojetí výše popsaných výjevů společně s architektonickým iluzivním rámováním s průhledy představovaly prvky, jež jsou typické pro italské nástěnné malířství 15. a 16. století. Ve skutečnosti se autor neopíral o italské předlohy, nýbrž byly použity předlohy nizozemské. Stejně jako u nástěnných maleb na nádvoří i tyto nebyly podmíněny vlastní invencí zdejšího výtvarníka, což potvrzuje nález grafických předloh - mědirytů nizozemského grafika H. Goltzia z cyklu Neřestí, rytých Jacobem Mathanem [126].<sup>293</sup> Jejich ctnostné protějšky měly jiný vzor, zřejmě byly inspirovány některou z několika sérií Haarlemana, podle jehož Debory byla namalována i prorokyně bechyňská [127]. Rovněž postavy na okenních klenbách a další motivy by měly vycházet z nizozemských předloh, jejichž autor byl obeznámený s italským uměním.<sup>294</sup> Soubory Ctností a Neřestí byly u nás v 16. století malovány především na stavby světské, záměrem patrně bylo, podobně jako dříve v Itálii, podpořit názorně výuku laické morálce. Tento didaktický charakter zatlačil v Prachaticích, v Českém Krumlově a v Novém Městě nad Metují původně náboženský základ těchto alegorií, který ještě převažoval zde v Bechyni.<sup>295</sup> Cyklus Ctností a Neřestí představoval jedno z hlavních didaktických témat křesťanské ikonografie. Dobré mravní vlastnosti byly zobrazovány buď v celé šesti nebo sedmičlenné řadě (grabštejnská kaple, strop dobrovického Císařského sálu, zadní nádvoří českokrumlovského zámku [128] a pražská hradní Míčovna [129]), nebo v menších skupinách, jejichž jádrem bývá Víra, Naděje a Láska, nebo alespoň dvě z těchto teologických Ctností, k nim jsou pak připojeny další alegorie těchto mravních sil či jiné postavy.<sup>296</sup> Celý cyklus Ctností se však na Bechyni objevil i jinde, v již zmiňované Vokově ložnici, tentokrát ovšem provedený ve štuku. V čem je však výzdoba Rožmberského sálu výjimečná, je právě ono spojení Ctností a Neřestí, neboť tak kompletní a proti sobě postavené řady dobrých a zlých sil nebyly u nás, pokud je známo, nikde zobrazeny.<sup>297</sup> Poměrně zvláště může působit zobrazení Ctností a Neřestí i v souvislosti s vyobrazenými biblickými postavami. Tato starozákonní tematika však plně koresponduje s personifikacemi Ctností, nese v sobě totiž alegorický smysl. Např. Samson a David byly malovány i jako alegorie Ctností, Samson také jako alegorie síly

---

<sup>293</sup> Milada Lejsková-Matyášová, K otázce předloh renesančních maleb bechyňského zámku, *Zprávy památkové péče* XXII, 1962, č. 4, s. 111-112, cit. 112.

<sup>294</sup> Viz Krčálová (pozn. 196), s. 40.

<sup>295</sup> Viz Krčálová (pozn. 77), s. 81.

<sup>296</sup> *Ibidem*, s. 81.

<sup>297</sup> Viz Krčálová (pozn. 196), s. 44.

a pomstěné křivdy.<sup>298</sup> Je zřejmé, že vůdčí myšlenkou výzdoby okenních výklenků byla idea etická.

Tyto výmalby vznikly pravděpodobně mezi léty 1588-1591 na přání tehdejšího majitele zámku, Petra Voka. Druhou, pravděpodobně pozdější, fází výzdoby sálu tvoří pět rozměrných obrazů se soudními výjevy. Ty zaujímají celou severní a východní stěnu. K této části výzdoby patří také malby mezi okny na západní straně sálu. Ty se však do dnešních dnů dochovaly ve velmi špatném stavu, stejně jako výzdoba stěny jižní, kde se nachází vstup do sálu. Nicméně v některých částech jsou ještě patrné fragmenty postav, které bývají označovány jako „Šternberští zbrojnoši“ či „štitonoši“ [130]. Přestože jsou malby Ctností, Neřestí a starozákonních postav provedeny s větší uměleckou zručností a ztvárňují nepochybně nadčasové a v renesanci velmi oblíbené poselství, přičky dějiny větší historickou hodnotu zmíněným pěti soudům. Jedná se o pět na první pohled podobných obrazů, na kterých důstojní mužové v oděvech pozdní renesance zasedají podle jakéhosi řádu. Výjevy představují pět vyšších soudů Království českého. První výjev napravo od vstupu do sálu zobrazuje královský komorní soud, ve kterém zasedal i Petr Vok [131]. Muži za stolem mají před sebou položeny erby, podle kterých mohli být identifikováni. V současnosti jsou však ve špatném stavu, identifikace je tudíž velmi obtížná. Druhý obraz zachycuje purkrabský soud s purkrabím, šesti přísedícími a s písaři za zvláštním stolem [132]. Třetí obraz představuje zemský soud menší, v němž po levé straně královského stolce v zemské soudnici usedlo sedm úředníků desk zemských a na katedře písař menších desk zemských s pomocníky [133]. Na čtvrtém výjevu je ztvárněn další královský soud, totiž dvorský. Má početné obsazení, které nebylo stanoveno sněmem [134]. Soud zemský větší jako nejvýznamnější v království dostal čestné místo na čelní stěně místnosti [135]. Zasedá v něm král v slavnostním rouchu na trůně a u jeho nohou nejvyšší purkrabí zemský, který drží hůl na znamení majestátu. Po obou stranách krále sedí nejvyšší úředníci zemští a členové nejvyššího soudu zemského. Po levém boku krále se nachází nejvyšší komorník a nejvyšší zemský sudí, který soudu předsedá. Nejvyšší maršálek stojí s taseným mečem u trůnu, nejvyšší písař se spisy sedí na katedře.<sup>299</sup> Některé postavy na výjevu lze velmi dobře identifikovat díky zachovalým erbům, u jejich nohou, což nám usnadní zjištění dobu vzniku a zadavatele výjevů.

---

<sup>298</sup> Viz Krčálová (pozn. 77), s. 79.

<sup>299</sup> Viz Krčálová (pozn. 196), s. 31.

Původně byly kladeny do doby kolem roku 1590, tedy do období Petra Voka. Námět těchto obrazů nás však vede k zamyšlení, zda je poslední Rožmberk skutečně ideovým autorem této výzdoby. Po pravici krále sice sedí postava s rožmberským erbem, jež je tedy pokládána za Petra Voka, který se však do zemského soudu dostal jako jeden z členů až roku 1599. V té době však už Petrovi Bechyně nepatřila. V roce 1596 ji prodal Adamovi ze Šternberka. Navíc Petr Vok byl známý svou nechutí k politickému životu, kterému se snažil vyhýbat, jak jen to bylo možné. Je tedy těžko představitelné, že by si největší, k slavnostem určený sál nechal vyzdobit obrazy těchto soudních sborů. Všechny indicie poukazují právě na Adama ze Šternberka, který byl roku 1599 nejvyšším zemským sudím, což ostatně odpovídá i jeho postavení na obraze. Tento fakt nám usnadnil i dataci tohoto cyklu. Je zřejmé, že nemohl vzniknout před rokem 1599. Obraz zemského soudu většího však naznačuje i druhou časovou hranici. Je jí nejspíše rok 1602, kdy již nežil Václav Berka z Dubé, který je však ještě na Bechyni zpodobněn, a kdy byl Jáchym Oldřich z Hradce jmenován karlštejnským purkrabím, bechyňský obraz ho však zřejmě takto nezobrazuje.<sup>300</sup> Celý cyklus asi vznikl v letech 1599-1602 pro Adama ze Šternberka snad za účelem hlásání vážnosti a úřední hodnosti objednavatele a jako připomínka vítězství české katolické strany a jejích představitelů v roce 1599, kdy jimi byly obsazeny všechny důležité úřady, a mezi které patřil právě i Adam ze Šternberka.<sup>301</sup> Jak píše Jarmila Krčálová ve svém článku, bechyňské soudní výjevy nejsou ojedinělým dílem tohoto typu na českém území, už na přelomu 15. a 16. století nechal Jindřich z Hradce namalovat v „soudnici“ hradeckého zámku velký výjev českého sněmu. Podobné náměty se objevovaly také na závěsných obrazech, v knižní malbě a i grafice [136].<sup>302</sup> Různá zasedání byla tedy poměrně často zobrazovaným námětem nejen u nás, ale i mimo české země. Zdá se proto, že ani bechyňský malíř se nekomponoval své scény sám, měl patrně nějaké vzory, alespoň pro některé obrazy. Jako inspirace mu mohlo posloužit také několikrát vydání Práv a zřízení zemských a Artikulů. Jak již bylo naznačeno, bechyňské soudní výjevy mají spíše historickou než uměleckou hodnotu. Odráží se v nich autorova snaha o věcný popis, podrobné vylíčení prostředí, osob i různých detailů. Zároveň se tedy jedná o unikátní skupinové portréty v nástěnné malbě. Malíř se snažil podat výjevy neformálně, nearanžovaně, z čehož následně vyplynul spíše ilustrativní charakter. Snaze

---

<sup>300</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>301</sup> Viz Stejskal-Pouzar (pozn. 156), s. 32.

<sup>302</sup> Viz Krčálová (pozn. 196), s. 32.

o věrnost téměř dokumentární obětoval uměleckou účinnost a snížil celkový estetický dojem.

Tím se dostáváme zpátky k problematice určení autorství maleb v Rožmberském sále. Vzhledem k odlišnému výtvarnému zpracování dvou tématicky rozdílných cyklů, je nutné uvažovat o několika umělcích, kteří se na výzdobě sálu podíleli. V pramenech je zmiňován Bartoloměj Beránek Jelínek, kterému je přisouzeno autorství nástěnných maleb na nádvoří. Pracoval tedy na Bechyni přibližně ve stejné době, v jaké vznikla i výzdoba tohoto velkého sálu. Na druhou stranu je ze stylistického hlediska téměř nemožné, aby byl autorem obou programů, jež se v sále nacházejí. Jarmila Krčálová vzhledem k výtvarné kvalitě a výrazným manýristickým rysům, usuzuje na umělcovo východisko a řadí ho do rudolfínského okruhu.<sup>303</sup> Bartoloměj Beránek Jelínek jistě znal rudolfínské mistry a jejich díla, mohl se jimi inspirovat. Navíc vyobrazení Ctností, Neřestí a starozákonních postav jsou podobná postavám na nádvoří a také na jeho dalším díle, českokrumlovské zámecké věži a Hrádku. Podobně je vyjádřeno umístění postav do iluzivní architektury a další dekorace, jež se na fasádách uvedených staveb nacházejí. Pokud tedy přiřadíme Beránka Jelínka k mravnostnímu a starozákonnímu cyklu, pořád zbývá vyřešit autorství soudních výjevů. Jejich odlišné zpracování naznačuje, že nejsou ovlivněny manýristickým dvorským uměním. Malíř vnesl do těchto reprezentativních zobrazení věcnost a žánrovitost s jistou dávkou naivity. Z toho všeho i z nevysoké výtvarné úrovně podle Jarmily Krčálové vyplývá, že autorem bechyňských maleb byl bezpochyby domácí český malíř nepříliš valného školení a nevelkých uměleckých schopností.<sup>304</sup> Kdo však byl oním malířem, nevíme. Na bechyňském zámku pracovalo mnoho umělců, bohužel k nim nelze přesně přiřadit daná díla. Částečně to znemožňuje i stav nástěnných maleb, které se v některých místech dochovaly pouze jako fragmenty. Po polovině 18. století byly totiž zabíleny a sál sloužil k hospodářským účelům.<sup>305</sup> I přes několikaleté rekonstrukce se všechny malby nepodařilo obnovit v jejich předešlé podobě.

### **5.2.2. Nástěnné malby na zámecké věži a Hrádku v Českém Krumlově**

Některé složky bechyňské fasády - fantastické útvary, sloupy svým typem a zdobností, niky svými vysoko nasazenými podkonchovými římsami, postavy - sochy svým kánodem, mohutností a kontraposty a suverénním postavením do výklenků

<sup>303</sup> Viz Krčálová (pozn. 77), s. 71.

<sup>304</sup> Viz Krčálová (pozn. 196), s. 36.

<sup>305</sup> Viz Hlavicová (pozn. 289), s. 13.

viděných z pohledu, podle Jarmily Krčálové dokazují, že Vilém z Rožmberka, zřejmě pod dojmem těchto bechyňských maleb, svěřil Bartoloměji Beránkovi Jelínkovi výzdobu celého Hrádku s věží v Českém Krumlově [137].<sup>306</sup> První zmínky o krumlovském hradě pocházejí z roku 1253 a jsou spojeny se jménem Vítka staršího, jenž pocházel z Krumlovské větve rodu Vítkovců. Po Vítkově smrti a obou jeho bezdětných synů převzal jejich majetek roku 1302 se souhlasem krále Václava II. příbuzný Jindřich z Rožmberka a přenesl své sídlo z Rožmberka na Krumlov.<sup>307</sup> Rozlehlý stavební komplex krumlovského zámku, původně středověkého hradu, má dlouhou historii, nás z ní ovšem zajímá pouze její nevelký, zato důležitý úsek, druhá polovina 16. století, kdy takřka celý objekt dostal novou, do značné míry dosud dochovanou podobu. Toto významné stavební období nastalo za vladaření Viléma z Rožmberka. Rozšíření a zvelebení českokrumlovské rezidence vyvolala potřeba přizpůsobit staré gotické sídlo požadavkům nového renesančního životního stylu a také nutnost reprezentace představitele jednoho z nejpřednějších českých panských rodů a posléze nejvyššího zemského úředníka v Českém království.<sup>308</sup> Velké renesanční úpravy byly vedeny mistrem Antonínem Vlachem (zvaný též Ericer), který pracoval pro Viléma i na Třeboni, a později Baltazarem Maggim z Arognu. Budovy podél velkého dolního dvora i kolem obou nádvoří horního hradu byly upraveny, téměř všechny fasády i nejedna místnost současně vyzdobeny nástěnnými malbami. Stěny obou nádvoří Horního hradu pokryl malbou Gabriel de Blonde, který již dříve pracoval na výzdobě tzv. Rožmberských pokojů.<sup>309</sup>

Renesanční přestavba se dotkla i Hrádku s věží, který se nachází na druhém nádvoří. Právě Hrádek s raně gotickou válcovou věží, jež sloužila jako hláska, pozorovatelná a ve svých dolních prostorech jako vězení, patří mezi nejstarší části zámeckého komplexu, byl založen již v polovině 13. století, snad jako původní sídlo krumlovské větve Vítkovců.<sup>310</sup> Poté, co byl v první třetině 14. století západně od Hrádku zbudován tzv. Horní hrad, jeho význam upadal. V 16. století sloužil jako skladiště zbraní a hospodářských nástrojů, na půdách byly sýpky.<sup>311</sup> Avšak rozsáhlá stavební činnost na českokrumlovském zámku se v 70. a 80. letech 16. století nevyhnula

<sup>306</sup> Viz Krčálová (pozn. 265), s. 372.

<sup>307</sup> Viz Tříška et al. (pozn. 262), s. 42.

<sup>308</sup> Anna Kubíková, Českokrumlovský zámek za posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 201, s. 196-197, cit. 196.

<sup>309</sup> Viz Krčálová (pozn. 265), s. 357, viz Kuthan et al. (pozn. 263), s. 12.

<sup>310</sup> Dobroslava Menclová, *České hrady I.*, Praha 1972, s. 176-177.

<sup>311</sup> Anna Kubíková, Renesanční přestavby českokrumlovského zámku a jeho interiéry, *Opera historica III.*, 1993, s. 367-373, cit. 372.

ani tomuto objektu. V této době dostalo hlavní nádvoří dolního hradu (dnešní druhé nádvoří zámku) zcela novou tvář. Starý Hrádek a věž zřejmě architektonicky neladily s nově vystavenými objekty, a proto musely zcela změnit svůj vzhled. Starý palác byl v této době přestavěn na dvoupatrový jednolitý objekt s mohutnou lunetovou římsou.<sup>312</sup> Zásadní proměnou prošla i přilehlá válcová věž. Zde se ovšem odborníci rozcházejí, zda byla pouze upravena či z větší části vystavěna znovu. Anna Kubíková se ve svém článku původně domnívala, že zámecká věž zůstala ve své podstatě jediným výrazněji nedotčeným pozůstatkem Vilémových stavebních akcí na hradě, a že vznikla přestavbou gotické válcové věže.<sup>313</sup> Později ale zřejmě svůj názor přehodnotila, když tvrdí, že věž byla v 80. letech 16. století novostavbou, která nahradila věž starou, jejíž přibližnou podobu zachycuje kopie nedochovaného renesančního obrazu Dělení růží (viz obr. č. 39).<sup>314</sup> Faktem zůstává, že zámecká věž v té době radikálně změnila svoji podobu. Ostatně pojednává o tom i Václav Březan ve svém záznamu ze srpna roku 1589: „(...) *Bořiti se začala věže na hrádku Krumlovském.*“<sup>315</sup> Stavba nové věže, kterou řídil Baltazar Maggi, však musela začít již na konci 70. let 16. století, neboť v roce 1580 se na věži dělaly již krovy.<sup>316</sup> Jak si ale vysvětlit časový nesoulad dvou Březanových zápisů? Anna Kubíková se ve svém článku domnívá, že v roce 1589 byly odstraňovány zbytky původní staré věže. Vychází přitom z faktu, že omezený prostor, v němž měla stát nová věž, neposkytoval dost místa pro dvě věže vedle sebe. Proto musela nová věž stát na upravených a zpevněných základech věže původní, jejíž nevyhovující a rušivé pozůstatky zmizely právě v roce 1589.<sup>317</sup> Horní část věže pak byla upravena prolomením oken zvonicevého patra, štíhlých otvorů sdružených do čtyř dvojic, a vložením plochých lizénových rámců z cihelného zdiva, vevázaného do původního kamenného těla věže. Nad touto úrovní vyzdvihl Maggi subtilní arkádový ochoz s toskánskými sloupy, zakrytý pultovou střechou, přisedající k zúženému válci tamburu. Věž byla završena novou helmic, krytou měděnými pláty, se čtyřmi bohatě členěnými vikýři a lucernou. Průčelí bylo doplněno terakotovou plastickou výzdobou v úrovni parapetu ochozu, v nikách tamburu a na vikýřích.<sup>318</sup>

<sup>312</sup> Václav Girsá-Pavel Jerie-Jan Severa, *Obnova malované výzdoby věže Hrádku v areálu státního zámku v Českém Krumlově, Zprávy památkové péče LIV, 1994, s. 78-81, cit. 78.*

<sup>313</sup> Viz Kubíková (pozn. 311), s. 372.

<sup>314</sup> Anna Kubíková, *Z historie českokrumlovské zámecké věže, Zprávy památkové péče LIV, 1994, s. 82-85, cit. 82.*

<sup>315</sup> Cit. dle Ibidem, s. 83.

<sup>316</sup> Viz Krčálová (pozn. 154), s. 18.

<sup>317</sup> Viz Kubíková (pozn. 314), s. 83.

<sup>318</sup> Cit. dle Kubíková (pozn. 314), s. 83.



V roce 1590 bylo přikročeno k závěrečným úpravám věže. Její stěny byly opatřeny malovanou výzdobou, ke které byl přizván právě Bartoloměj Beránek Jelínek, jenž pracoval i na nástěnných malbách Hrádku<sup>319</sup>: „*Toho roku měsíce srpna od Bartoloměje Jelínka, maláře, malována věže okrouhlá nová na Hrádku Krumlově, počna od svrchu pod makovicí, jenž také toho roku 28. julii postavena, i na zdi.*“<sup>320</sup> Bohužel původní nástěnné malby se nedochovaly, stejně jako žádné návrhy či jiné dokumenty, které by nám s jistotou a podrobně popsaly koncepci výzdoby. Jako vodítko nám může posloužit portrét Jana z Pernštejna z roku 1591, který kromě šlechtice zachycuje i práci stavitele Baltazara Maggiho a malíře Bartoloměje Beránka Jelínka [138]. Podobizna mladého šlechtice je vymalována na pozadí otevřeného okna s výhledem na část města, jehož výraznou dominantou je právě Hrádek s věží [139]. Ať už je důvod vzniku tohoto obrazu jakýkoliv, pro nás je nejzajímavějším právě oním průhledem, který nám přibližuje původní podobu fresek. Tato ústřední dominanta musela svými zářícími barvami a motivy vyvedenými na pláštích působit na své současníky vskutku impozantně. Zmiňuje se o tom i Václav Březan ve své kronice: „*Item na zámku tudíž velmi ozdobný hrádek a věž přitom okrouhlá, krásná a spanilá, již rovné tím způsobem a položením v Čechách nenachází se.*“<sup>321</sup> V následujících letech se o Hrádku a věži dochovaly jen zmínky. Inventář z roku 1664 popisuje věž jako „zelenou kulatou zámeckou věž.“ Tato informace o zeleném nátěru nás přivádí na myšlenku, že původní základní ladění nové zámecké věže z konce 16. století bylo zelené, čehož se přidrželi i dělníci při generální opravě věže v roce 1690.<sup>322</sup> Poslední velkou opravu před restaurováním v 90. letech minulého století prodělala věž v roce 1947, kdy byly opraveny všechny vnější omítky, římsy a jiné architektonické a dekorativní prvky. Při opravě se zřejmě počítalo i s opravami zbytků maleb, poněvadž v srpnu 1947 byl požádán akademický malíř Rudolf Adámek z Prahy, aby převzal práce spojené s restaurováním. Malíř však byl v té době zaneprázdněn a v následujícím roce přišla změna režimu a s ní i jiné problémy [140].<sup>323</sup>

---

<sup>319</sup> Milada Lejsková-Matyášová ve svém článku o českokrumlovské vedutě z roku 1591 píše, že k dekorování Hrádku nástěnnými malbami došlo již v roce 1589, a že jejich autorem nebyl Bartoloměj Beránek Jelínek, nýbrž blíže neurčený malíř Jan. Milada Lejsková-Matyášová, Českokrumlovská veduta z roku 1591, *Umění XIII*, 1965, č. 6, s. 607-611, cit. 608. Jiní autoři však autorství přisuzují spíše Bartoloměji Beránkovi Jelínkovi, ikdyž nemají oporu v žádných pramenech. Zřejmě tak usuzují kvůli Beránkově výmalbě sousedící věže. Např. viz Krčálová (pozn. 265), s. 362.

<sup>320</sup> Viz Gírsa-Jerie-Severa (pozn. 312), s. 78.

<sup>321</sup> Cit. dle Krčálová (pozn. 265), s. 358.

<sup>322</sup> Viz Kubíková (pozn. 314), s. 83-84.

<sup>323</sup> *Ibidem*, s. 84.

Podoba těchto staveb, tak jak ji popisoval Březan, se dodnešních dnů dochovala jen zčásti. Zejména věž byla poškozena nejen špatnými pověrnostními podmínkami, ale i různými stavebními zásahy, přemalbami či dokonce z velké části odstraněním původních omítek. Přesto i v současnosti je původní koncepce poměrně dobře čitelná, zejména v kontextu celého zámeckého areálu. Je zřejmé, že tvorba architekta a malíře se navzájem doplňovala, druhá z první vycházela. Malovaná výzdoba exteriéru Hrádku se dochovala v rozsáhlejší ploše zejména na jižním průčelí, v částečně chráněných partiích pod lunetovou římsou, v klínu severní fasády nebo v místech zcela skrytých. Přízemí a patro jsou pokryty mohutnými bosami dvojitého typu, jednak rustikou, jednak poloválcově a čtvrtválcově vyvedenou bosáží. Odděluje je římsa, na které jsou vytvořeny iluzivní niky s konchami z mušlí, v nichž jsou umístěny busty snad význačných historických postav, učenců apod. [141]. Přízemí je od prvního patra oddělené několika pásy s motivem perlovce a listovce. První patro od druhého dělí široký vlys s čtyřlístými růžicemi, jenž byl nesen na širokých pilastrech s vpadlými poli. Nad vlysem v patře jsou sloupy s bohatě zdobenými patkami a listovými hlavicemi. Nad okny malíř namaloval v iluzivních nikách spoře oděné postavy, které v rukou drží hůl [142]. V namalovaných nikách prolomených do stěn pater stojí mohutné a vznešeně působící mužské postavy. Jsou zde ztvárněny šlechtici, panovníci s korunou a žezlem nebo bojovníci se zbraněmi [143]. Každá z postav je ztvárněna jedinečným způsobem. Podle Jarmily Krčálové by se mohlo jednat o ztvárnění „uomini famosi“ - „slavných osobností“ mezi něž bývají řazeny řečtí a římstí válečníci a státníci spolu s dalšími významnými osobnostmi.<sup>324</sup> Následuje pás listového ornamentu, který spojuje patro s lunetovou římskou, jež byla opět bohatě vyzdobena. Střádají se na ní ženské a mužské busty v obloucích se svazky ovoce na cípech a plasticky pojatými trojhrany na klenbičkách. Na vikýřích lze nalézt opět iluzivní pilastry, jež jsou doplněné motivem vejcovce a ženským obličejem [144]. Malíř zde stvořil poměrně složitý členicí systém, kdy je fasáda rozdělena vertikálními i horizontálními články. Sochy i bosáž působí plasticky, postavy jsou rozložené, plastické, podsadité, zobrazené v pohybu, zároveň přesvědčivě umístěné do nik, z nichž jakoby vystupují.

Některé prvky nacházející se na fasádě Hrádku byly uplatněny i na plášti věže. Znovu se ve spodních partiích objevuje mohutná bosáž jednoduchého typu, která přechází do zvonického patra se čtyřmi dvojicemi oken, které je dále rozčleněno

---

<sup>324</sup> Viz Krčálová (pozn. 77), s. 83.

lizenovými rámy. Mezi okny se nacházejí prázdné iluzivní niky s konchou tvořenou mušlí [145]. Původně se v nich nacházely až pět metrů vysoké postavy, které zřejmě v celém výzdobném programu věže hrály klíčovou roli, které se ale naneštěstí nedochovaly. O jejich podobě lze pouze spekulovat a nepomáhají nám ani nejrůznější ikonografické materiály zachycující krumlovský zámek s věží (viz níže). Rovněž zde se opakovalo výrazné dekorování říms kombinací motivu perlovce a vejcovce a červené mramorování. Spodní část arkádového ochozu tvoří střídající se terakotové ženské, mužské a lví maskarony [146]. Spodní část pultové střechy je opět dekorována motivy vejcovce a vlnovkami. Také tambur věže je bohatě zdoben. V nikách rámovaných zdobenými pilastry se nacházejí busty, které se střídají s hodinami, okolo kterých jsou vymalovány ženské a mužské polopostavy, jejichž vlasy či pruhy látek z pokrývky hlavy drží po stranách masky lvů. Nad nimi se nachází pás, ve kterém se opět střídají terakotové mužské a lví maskarony [147]. Věž byla zakončena helmicí se čtyřmi bohatě členěnými vikýři a lucernou.

Vzhledem k (ne)dochovanému stavu nástěnných maleb je pro nás stále poněkud nejasná jejich ikonografie. K vyřešení této záhady nepomáhají ani obrazové dokumenty, na kterých je věž zachycena. Portrét Jana z Pernštejna sice jasně ukazuje, že na velkých plochách mezi vysokými okny zvonice byly namalovány postavy, avšak jejich detailnější podobu nám neprozrazuje. Z počátku 19. století se dochovalo několik kreseb, na kterých je vyobrazen Hrádek s věží i s obrysy namalovaných postav. Tři různé pohledy na věž namaloval v rozmezí let 1816-1824 Ferdinand Runk, knížecí schwarzenberský malíř, který je známý tím, že přesně zachycoval viděnou skutečnost [148]. Lze tedy předpokládat, že na počátku 19. století byly na zámecké věži ještě viditelné zbytky původních figurálních maleb, které snad chtěl nechat tehdejší majitel zámku ve 40. letech 19. století restaurovat. Pro tuto teorii by podle Anny Kubíkové svědčily dva akvarely schwarzenberského geometra a malíře Karla Zenkera z let 1843 a 1844, které jsou považovány za návrhy, jak by měla zámecká věž vypadat po důkladné opravě, která by jí vrátila původní podobu [149].<sup>325</sup> Tyto obrazy jsou sice cenné z toho hlediska, že nám podávají důkaz o existenci maleb ještě na počátku 19. století, avšak ani ony nám neposkytují jejich přesnější popis, podle kterého by bylo možné určit jejich původní podobu a smysl. Pokud se podíváme na fotografie z 20. století, zjistíme, že z maleb nezbylo již téměř nic [150].

---

<sup>325</sup> Viz Kubíková (pozn. 314), s. 85.

Přesto se někteří autoři snaží nalézt pravděpodobnou ideu celé výzdoby. Jedním z nich je i Jan Müller. Podle něj výzdoba zámecké věže vychází z Vilémova zájmu o astrologii a alchymii, které mu zejména v pozdějším věku měly přinést naději na obnovení podlomeného zdraví a zejména splnit touhu po následovníkovi. Ve své teorii Müller vychází z kruhového půdorysu věže, kdy kruh představuje symbol harmonie a kosmu. Podle Müllera byl kruhový půdorys při přestavbě vybrán zcela záměrně s cílem vytvoření symbolického obrazu vesmíru a zároveň konkrétní astrologické situace spjaté s okamžikem Vilémova narození.<sup>326</sup> Od toho se odvíjí celý program výzdoby. Kolem Země rotují na kruhových drahách v podobě terakotových bust planety Merkur<sup>327</sup>, Mars, Jupiter a Saturn. Podle Müllera měly právě tyto planety zpodobňovat velké, dnes již neexistující malované figury v iluzivních nikách, čímž by byl jejich význam umocněn. Dvanáct terakotových masek, jež jsou umístěny vždy po třech nad každou edikulou s bustou Planety měly symbolizovat prstenec zvěrokruhu a věžní hodiny pak naplňují časoprostorovou dimenzi kosmu. Lví maskarony, jež se objevují na parapetu ochozu a na hodinovém tamburu, jsou jednak heraldicky, jednak i astrologicky připomínkou českého krále a Českého království a snad tedy i českého „místokrále“ Viléma. Mužské a ženské masky zřejmě představovaly mužský a ženský princip, Slunce a Měsíc, Zlato a Stříbro, jejichž spojením mělo být zplození dítěte. Müllerovo vysvětlení je poměrně logické, vždyť postavy Planet a s nimi související alegorie a personifikace se nacházejí i na nádvořích Horního zámku. Navíc je zřejmé, že Vilém se o astrologii a alchymii velmi zajímal, využíval služeb různých astrologů, alchymistů apod. snad ještě více než jeho mladší bratr Petr Vok. Na druhou stranu je možné, že je celá výzdoba odvozena z jiné ideje, neboť výše popsané prvky fasády nemají žádné jasné atributy, pomocí kterých by je bylo možné s jistotou identifikovat.

S tímto problémem se musely potýkat i restaurátoři, kteří zde v polovině devadesátých let minulého století pracovali na obnovení výzdoby. Nástěnné malby byly téměř celé kompletně zničeny, takže se odborníci museli držet jiných materiálů. Rozhodnutí o výsledném řešení vyplynulo ze zhodnocení průzkumů, ikonografických podkladů a ověřovacích materiálů a z porovnání s analogiemi. Proto byla velice pečlivě zvažována i otázka doplnění rozměrných nik figurálními motivy, přestože nebyl získán dostatek konkrétních informací. Zejména se nepodařilo zcela bezpečně rozluštit

---

<sup>326</sup> Tato část vychází z následujícího článku: Jan Müller, Nové poznatky o renesanční nástěnné malbě na zámku v Českém Krumlově, *Opera historica* III, 1993, s. 379-385, cit. 381.

<sup>327</sup> Bustu Merkura Müller ztotožňuje se samotným rožmberským vládařem, jež je mu podobná vzhledově a zároveň má sponu ve tvaru růžice.

ikonografický program výzdoby. I když badatelé nabízejí řadu přímých vazeb mezi věží a osobou stavebníka, nedošlo k jednoznačné shodě o celém, zřejmě velmi bohatém programu. Provedená fresková malba tedy nemůže být chápána jako přesný opis původního díla Bartoloměje Beránka Jelínka, ale jako tvůrčí pokus o interpretaci původního autorského záměru v okamžiku, kdy byl uchován v posledních zbytecích propadajících zkáze.<sup>328</sup>

### 5.2.3. Další připisovaná díla

Z výše uvedeného je zřejmé, že Bartoloměj Beránek Jelínek byl velmi výkonný malíř, který během svého uměleckého života vytvořil řadu děl. Bohužel do dnešních dnů se dochovalo jen málo prací, které mu lze s jistotou připisat. Kromě nástěnných maleb na nádvoří a v Rožmberském sále (ovšem i zde je nutné brát jeho autorství s jistou rezervou) bechyňského zámku můžeme ještě obdivovat výzdobu českokrumlovského Hrádku a věže, která ovšem byla téměř ztracena a musela projít náročnou renovací. Někteří odborníci však připisují mistru Bartoloměji i další díla. Tentokrát se nejedná o nástěnné malby, ale o závěsné obrazy, jejichž náměty lze rozdělit do dvou skupin.

První skupinu tvoří portréty posledních Rožmberků. Jedná se například o portrét Petra Voka z Rožmberka z počátku 17. století, který je dnes uložen v galerii cisterciáckého opatství ve Vyšším Brodě [151]. Podobizna (poprsí) bývala připisována Hansi von Aachenovi a to na základě jisté podobnosti s díly tohoto rudolfínského umělce. Podle Elišky Fučíkové Vokova podobina skutečně odpovídá portrétům známého rudolfínského umělce, a to formátem, kompozicí, natočením těla. Neformální způsob zobrazení, v němž se odráží i psychologie portrétovaného, a pohled, kterým navazuje kontakt s divákem, připomíná Aachenův portrét Rudolfa II. (viz obr. č. 31).<sup>329</sup> Je ale velmi nepravděpodobné, že by byl Aachen skutečným autorem tohoto obrazu. Jednak bylo téměř nemožné objednat si dílo u rudolfínských umělců, jednak je zde použit odlišný malířský rukopis. Chybí mu jistota vedení štětce, suverénní nasazení barev, živá modelace tváře a práce se světlem.<sup>330</sup> Nicméně malíř, který tento portrét vyhotovil, musel dobře znát Aachenova díla. Z malířů, pracujících na dvoře posledního Rožmberka, se nabízí právě Bartoloměj Beránek-Jelínek, jenž byl patrně nejschopnější,

<sup>328</sup> Viz Girsá-Jerie-Severa (pozn. 312), s. 79-81.

<sup>329</sup> EF [Eliška Fučíková], heslo Portrét Petra Voka z Rožmberka XXV. 8, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 493.

<sup>330</sup> *Ibidem*, s. 493.

navíc pracoval i pro císaře Rudolfa II., na jehož dvoře se mohl setkat s Aachenovou tvorbou. Vokův portrét ale musel být namalován později, spíše v závěru vladařova života. Právě v této době, přesněji v roce 1610, vyhotovil Beránek Jelínek „kontrfekty“ pro svého pána, je tedy možné, že se jeden z nich vztahuje právě k tomuto obrazu. Je však také možné, že se jedná o kopii originálu, jehož autorem skutečně byl Hans von Aachen, což by podle Fučíkové vysvětlovalo jejich formální blízkost.<sup>331</sup>

Za další sporné dílo, patřícím do této skupiny, by mohl být považován obraz, na němž je zachycen zesnulý Vilém z Rožmberka na katafalku [152]. Zaznamenání podoby mrtvého panovníka či šlechtice v obraze nebylo v 16. století nic výjimečného, podivuhodné jsou na tomto obraze jeho rozměry, pro něž by se ve střední Evropě stěží hledala obdoba.<sup>332</sup> Vilém zemřel v roce 1592, tudíž i vznik obrazu je zasazen do tohoto roku. Autor obrazu je neznámý. Eliška Fučíková si myslí, že jím byl nejspíše narychlo povolán zručný městský malíř nebo některý z pomocníků dvorských malířů. Mrtvého velmože musel namalovat v době, kdy bylo jeho tělo vystaveno v kostele sv. Jiří, tedy krátce po smrti a na místě, kde měl malíř odpovídající prostředí a dostatek času na práci.<sup>333</sup> Ačkoliv tedy jméno malíře, který tuto práci odvedl, neznáme, je možné, že jím byl právě Bartoloměj Beránek Jelínek. V této době byl již zavedeným malířem na dvoře Petra Voka a zřejmě právě on zadával práci na pohřbu svého zesnulého bratra. Z rožmberských účtů jsme se dozvěděli, že se Beránek Jelínek na výzdobě pohřební slavnosti podílel, když vymaloval několik erbů. Kromě toho malíř Viléma znal, neboť právě pro něj vytvořil nástěnné malby na Hrádku a věži v Českém Krumlově. Dalším faktem, který by mohl ukazovat na Bartoloměje, je ten, že malíř v Českém Krumlově žil, měl by tedy dostatek času na vyhotovení obrazu. A konečně, další záznam v rožmberských účtech praví, že Bartoloměj měl v rozmezí let 1601-1602 namalovat „*kontrfekt nebožtíka pána*“. Vzhledem k tomu, že Petr Vok měl v té době před sebou ještě asi deset let života, je téměř jisté, že se jednalo o Vilémovu podobiznu. Zde však neseďí uvedené roky, obraz je datovaný rokem 1592 a v účtech jsou uvedeny léta 1601-1602. Je možné, že tento obraz vznikl později, třeba podle nějaké skici a poté byl přemalován, nebo by mohl být do rožmberských účtů zaveden později. Pokud srovnáme tento obraz s výše popsaným portrétem Petra Voka, uvidíme mezi nimi jistou analogii.

---

<sup>331</sup> Ibidem, s. 493.

<sup>332</sup> EF [Eliška Fučíková], heslo Zesnulý Vilém z Rožmberka na katafalku XXV. 7, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 492-493.

<sup>333</sup> Ibidem, s. 492-493.

Nejenže je zde použita podobná barevnost, kdy těla obou Rožmberků téměř splývají s pozadím, ale i podobný malířský rukopis, zejména modelace obličejů a způsob práce se světlem.

Druhou skupinu tvoří kopie obrazů rudolfinského malíře Hanse von Aachena: „*Imperiální alegorie: Návrat Zlatého věku ve znamení Panny*“ (dříve vedeno jako „*Pravda a Spravedlnost vítězí nad neřestí*“) a „*Alegorie Míru, Blahobytu a Umění*“ (viz obr. č. 83 a 84). Tyto dva obrazy musely být podle Elišky Fučíkové namalovány na Pražském hradě s důvěrnou znalostí Aachenova originálu a s jasnou představou o výběru témat.<sup>334</sup> První obraz je imperiální alegorií - vítězství Pravdy a Spravedlnosti vede k rozkvětu říše za dobré vlády Rudolfa II. V letech 1599-1603 zasedal Petr Vok na sněmu a zemském soudu, kde se snažil působit jako prostředník ve vztahu mezi panovníkem a znepokojenými stavy. Podle Fučíkové si mohl poslední Rožmberk nechat vymalovat kopii Aachenova obrazu, jehož originál byl namalován v roce 1598, jako výtvarné ztvárnění snah o dosažení míru díky osvícené vládě panovníka, což bylo i jeho cílem [153].<sup>335</sup> Druhý obraz měl snad podobné poslání. Jeho originál měl být namalován jako císařův dar vyjednávačům nizozemských generálních stavů s vyslanci Rudolfa II. v Haagu v letech 1602 - 1603, které inicioval vévoda Jindřich Julius z Brunšviku, jenž byl rovněž kmotrem syna Hanse von Aachena [154]. Ačkoliv se kopie obrazu nedochovala v ideálním stavu, je možné, že by obě kopie mohly pocházet z jedné dílny či být dílem někoho, kdo se mohl zdržovat v ateliéru Hanse von Aachena.<sup>336</sup> Vazby mezi rudolfinským a rožmberským dvorem již byly nastíněny, stejně tak umělecké vztahy, které se mezi nimi vytvářely. Rovněž je známo, že se Bartoloměj Beránek Jelínek mohl seznámit s díly Hanse von Aachena, když pracoval pro císaře. Většina prací sice souvisela s prodejem krumlovského panství, byl však také placen za četné portréty a blíže nespecifikované malby. Teoreticky by to tedy mohl být on, kdo namaloval obě kopie a to nejpozději v roce 1603, protože v následujícím roce byl Aachenův originál Alegorie Míru už v Amsterdamu. Autor kopií se snažil co nejvěrohodněji přenést námět Aachenova obrazu, avšak nebyl zcela úspěšný. Například na originálu imperiální alegorie jsou ústřední postavy v trochu jiném postoji, mají jiné držení těla než postavy na kopii. Spravedlnost by měla držet v levé ruce váhy, na kopii

---

<sup>334</sup> EF [Eliška Fučíková], heslo Imperiální alegorie: Návrat Zlatého věku ve znamení Panny XXXIII. 4, a Alegorie Míru, Blahobytu a Umění XXXIII. 5, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 611.

<sup>335</sup> Ibidem, s. 611.

<sup>336</sup> Ibidem, s. 611.

však zcela chybí. Rovněž tři ženské postavy jsou namalovány odlišně, i když i zde je patrná malířova snaha držet se originálu. Asi největší rozdíl je v pozadí, kdy je na originálu průhled do krajiny se zbytky architektury, za alegorií Spravedlnosti pak stojí část budovy. Pozadí kopie je ztvárněno opačně, za hlavní postavou se nacházejí stromy a v dále lze vidět stavbu s krajinou. Rozdíly ve ztvárnění lze nalézt i v detailech, např. v zuřivém výrazu lva či v záklonu hlavy ležící mužské postavy. I přes upřímnou snahu se kopista svému vzoru nedokázal zcela vyrovnat, je však otázkou, zda se o to vůbec snažil. Jako závažnější provinění vůči originálu však vidím nepochopení atributů na druhém obraze. Na originálu postava v pozadí, symbolizující svobodná umění, drží v ruce kouli a paletu, na kopii se pak koule s paletou zcela vytrácí, místo nich drží v pravé ruce ratolest a levou rukou objímá postavu, ztvárnující alegorii Míru. Ta je na originálu symbolizována olivovou ratolestí, kterou drží v ruce, a zbraněmi u nohou. Na kopii místo ratolesti drží meč, což by mělo být v rozporu s její podstatou. Chybí jí také šperk, kterým byla ozdobena na původním obraze. Místo něho jí byly vloženy do levé ruky váhy. Je možné, že zde byla alegorie Míru nahrazena alegorií Spravedlnosti, mezi jejíž atributy patří meč a váhy. Ostatně nezřídka bývají zobrazovány společně. Alegorie Blahobytu již byla vymalována s větší přesností. Je otázkou, co zapříčinilo tento nesoulad, zřejmě se malíř kopie s původním dílem nestačil dobře seznámit, viděl ho zběžně a navíc asi nebyl příliš znalý tohoto motivu.



## 6. Tomáš Třebochovský

### 6.1. Život a umělecká tvorba

Tomáš Třebochovský pocházel z rodiny rožmberského úředníka Šebastiána Třebochovského, z jeho prvního manželství s Annou, dcerou lipnického měšťana, Jiříka Kunčického.<sup>337</sup> Kdy přesně se Tomáš Třebochovský narodil, nevíme. S bratrem Zikmundem pobývali až do otcovy smrti v Olomouci, poté byli převezeni na Bechyň a jejich majetek po otci byl prodán poručníkem. Za prostředky získané z prodeje otcova majetku a s finanční podporou Petra Voka z Rožmberka vstoupil Tomáš Třebochovský v roce 1594 do učení k dalšímu rožmberskému malíři Bartoloměji Beránkovi Jelínkovi.<sup>338</sup> Jeho učednická léta u krumlovského malíře dokládají záznamy z rožmberských účtů: v pololetí 1593-1594 bylo vyplaceno „*Bartoloměji malíři od učení pacholetě malířství 35 kop*“, v pololetí 1594-1595 „*od spravování šatův pacholetě, které se malířství učí, 9 kop 12 gr.*“<sup>339</sup> U Bartoloměje Beránka Jelínka se Tomáš Třebochovský učil až do roku 1599, následně byl přijat posledním Rožmberkem jako dvorní malíř k pracem na výzdobě třeboňského zámku: „*A poněvadž pan vladař oumyslu byl Jeho Milosti Císařské, jakožto králi českému, panství krumlovské postoupiti, dal s pilností předtím zámek třeboňský od kamene přistavovati k vnitřního placu k zavření. A co tak od stropu mistrovského truhlářského díla i jinde zapotřebí bylo, mistra Voldřicha z Krumlova v tom, aby čerstvě děláno, i mistra Tomáše Třebochovského k malování stropův užívati ráčil.*“<sup>340</sup> O dva roky později, tedy v roce 1602, bylo vyplaceno „*Tomášovi Třeboňskému malíři J. Mti. pána od rozličného díla v pokojích J. Mti. páně 84 k. 30.*“<sup>341</sup> V té samé době je již zmiňován malířův první učeň Jiří Lokajíček. V roce 1605 vstoupil do učení k mistru Třebochovskému další učeň Pavel, syn Ladislava Dudka z Třeboně. V únoru 1603 se Tomáš Třebochovský oženil s Annou zvanou Malou, bývalou služebnicí z fraucimoru Kateřiny Rožmberské z Ludanic. Sám rožmberský vladař jim vystrojil svatební hostinu, které se zúčastnilo mnoho významných osob, dokonce na ní přijel i Jan Zrinský ze Serynu s manželkou Marií Magdalenou, která zastupovala zesnulou Kateřinu z Ludanic, bývalou paní

---

<sup>337</sup> Jakub Hrdlička, Páni dvořané Petra Voka z Rožmberka a dvořanská světnice třeboňského zámku (dokončení z Heraldické ročenky 1991), *Heraldická ročenka*, 1992, s. 5-37, cit. 29.

<sup>338</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>339</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 644.

<sup>340</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 554.

<sup>341</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 644.

nevěsty.<sup>342</sup> Svoji manželku si mohl Třebochovský odvést do svého domu na náměstí, jehož půlku dostal darem od Petra Voka v roce 1602.

Kromě umělecké činnosti, která bude popsána níže, Třebochovský cestoval prakticky každý rok na trh v Linci, kde kromě potřeb na své malby nakupoval i pro Petra Voka, a to především knihy, rytiny, portréty, ale např. i měděnici a umývadlo z alabastru či cukrkandlové ovoce. Méně podobných cest podnikl i do Prahy, odkud zboží většinou posílali sami dodavatelé, ale i zde pořizoval pro svého pána nejrůznější věci.<sup>343</sup> Dílo Tomáše Třebochovského je nutné vzhledem k jeho rozsahu rozdělit do několika tématických oddílů, přičemž nejdůležitější část jeho umělecké tvorby byly jeho práce na třeboňském zámku, které započaly ještě před přesídlením Petra Voka z Krumlova v tzv. Novém patře (1599 - 1600) a v pokojích velmože (1602). Později pokračovaly výmalbou stropu ve fraucimoru (1603), pozlacením věžních makovic na novém stavení a výmalbou stropu v markraběcím pokoji (1604). Další práce jsou zaznamenány opět v pokoji Petra Rožmberka (1604-1605) nebo na velkých železných vratech vnějšího i vnitřního zámku (1605-1606).<sup>344</sup> Pravděpodobným vrcholem výzdoby i malířského umu Tomáše Třebochovského byla realizace nejprve dvořanské světnice v letech 1603-1604 (v roce 1607 se k této práci vrátil) a následně i velkého erbovního sálu (1608). Vedle vlastního zámku byl Třebochovský autorem výzdoby ve velkém (1605-1608), dvou malých a tzv. novém (1607-1609) luthauzu v zámecké zahradě, jakož i na menších zahradnických architekturách (1603-1607 točité schodiště a ohrada celé zahrady, 1607 ploty, 1608 vstupní brána). Svědectví o práci na zahradní architektuře podává i Březan ve své kronice: „*Toho roku (1605) luthauz v zahradě při zámku Třeboni plechem přikrýván a pěknými řezbami a malováním ozdobován... Item týhož roku (1607) zahrada ohradou a pavlačí ozdobena a vyvezena při zámku třeboňském na blatech, i tudíž luthauz krásný stavín.*“<sup>345</sup> Tento dřevěný pavilon, zdobený řezbami a nástěnnými malbami od Tomáše Třebochovského, se však do dnešních dnů se nedochoval, známý je pouze z grafických pohledů.<sup>346</sup> Byla to podlouhlá, nejspíše patrová budova, jejíž prohnutá střecha, která je podle Krčálové odvozena od krytu pražského Belvederu, kdežto vysoký řád, spínající celou výšku

---

<sup>342</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 565.

<sup>343</sup> Viz Hrdlička (pozn. 337), s. 30.

<sup>344</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>345</sup> Viz Březan (pozn. 103), s. 578, 589.

<sup>346</sup> Viz Kuthan et al. (pozn. 263), s. 138.

fasády, byl zřejmě inspirován průčelím Velké míčovny v Královské zahradě.<sup>347</sup> V roce 1608 pracoval Třebochovský i na výzdobě stropu a mobiliáře třeboňské knihovny. Tyto práce se však protáhly do následujícího roku také proto, že do nich byly zahrnuty i přilehlé místnosti nového stavení, kde byly stropy posety zlatými puklami a rožmberskými růžemi. Kromě toho zde byly vymalovány okenice s nezbytnou pětistou rožmberskou růží a červenobílými pruhy.<sup>348</sup> Někdy před rokem 1611 vznikl třetí velký sál zvaný císařský, v němž Třebochovský pozlatil a koloroval ozdobné „role“ na úrovni hlavní římsy, krakorce, velké růží a puklice vyřezávané ze dřeva a umístěné na stropě. Především ale vyzdobil sloupy okolo všech čtyř stěn, mezi jejichž dvojicemi se nalézal vždy jeden z dvanácti fiktivních portrétů starořímských císařů, podle kterých pokoj získal své jméno. Rámy portrétů ozdobil černo zlatými pruhy. O dalších pracích v tomto sálu, nelze jednoznačně prohlásit, zda byly skutečně provedeny či nikoliv. Že snad skutečně byly provedeny, naznačují záznamy v rožmberských účtech, ve kterých stojí, že malíři byla proplacena práce za malby v paláci před fraucimorem, které se snad vztahují k této místnosti.<sup>349</sup> Když skončil s malováním v nové části třeboňského zámku, pracoval nějaký čas (1610-1611) i pro pány z Hradce<sup>350</sup>, kde kromě „malování erbů J. Mti. páně do stampuchu stříbrníku pana z Rožmberka“ či „malování erbův Ji. Mti. a J. Mti. na vojanský vůz“ bylo malíři vyplaceno celých 100 kop miš. gr. „od studně malování.“ (na kašně měly být vyhotoveny také erby Jáchyma Oldřicha z Hradce, jeho matky Kateřiny z Montfortu a manželky Marie Maxmiliána z Hohenzollernu).<sup>351</sup> Třebochovský maloval i závěsné obrazy. Už v roce 1603 přemaloval jakousi tabuly vyšebrodského kláštera (snad se mělo jednat o kopii oltářního obrazu) a v roce 1604 další, blíže neurčenou, obě pro Petra Voka. V pololetí 1604 - 1605 portrétoval „pannu Elišku“ a i v dalších letech vyhotovil či opravil několik portrétů, avšak ty zůstaly konkrétněji nepopsané. A byl to zřejmě právě Třebochovský, který zhotovil podobiznu onoho nestvůrného dítěte, které se narodilo v roce 1602 na rožmberském panství, a o které projevil neobyčejný zájem Petr Vok.

Avšak poslední Rožmberk musel svému dvornímu malíři důvěřovat i jako znalci malířského umění, protože jej někdy pověřoval nákupy obrazů, jako třeba v letech 1608

---

<sup>347</sup> Viz Krčálová (pozn. 161), s. 39.

<sup>348</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 653.

<sup>349</sup> Viz Hrdlička (pozn. 337), s. 32.

<sup>350</sup> V té době byl „vladařem domu hradeckého“ Vilém Slavata, jenž v českých dějinách proslul jako královský místodržící, svržený roku 1618 při tzv. druhé pražské defenestraci z okna Pražského hradu, a jeho manželka Lucie Otýlie Slavatová z Hradce.

<sup>351</sup> Ibidem, s. 33, viz Mareš (pozn. 208), s. 654,

až 1609, kdy z Prahy přivezl dva portréty.<sup>352</sup> Jelikož malíř musel být v té době často i řemeslníkem, který obstarával veškerou činnost, při které je třeba štětce, ani Třebochovský se nespécializoval pouze na nástěnné malby či závěsné obrazy. Některá jeho spíše řemeslná činnost byla naznačena již výše. K nim patří i obarvování, řidčeji též malby na krovech a věži třeboňského kostela sv. Jiljí (1604-1605, 1607), pozlacení makovic (1608) a výzdoba (1609) nové zbrojnice, kašny na třeboňském náměstí (1606), rožmberské apatyky (1607-1608), oltáře a kaple v kostele vyšebrodského kláštera, v níž je pochován Jan Zrinský (okolo 1613), pozlacení makovic farního kostela v Nových Hradech (1608).<sup>353</sup> Kromě toho Třebochovský vymalovával a zdobil nábytek, přičemž se snažil napodobit jiný vzácnější materiál. A podobně jako jeho učitel Beránek Jelínek vyhotovil několi vedut a map. V roce 1609 mu bylo vyplaceno 7 k. 47 gr. 2 d. „od vyrýsování Landšteina, zámku Hradce a města Stráže“ a v roce 1610 dostal 4 k. 55gr. „od spravení barvami map české a uherské země.“<sup>354</sup>

V pořadí hned za malbami na architektuře stojí Třebochovského heraldická tvorba. Vedle dvou zmíněných erbovních sálů pracoval v roce 1608 na rožmbersko-kursiniovských erbech na první bráně z náměstí do celého zámeckého areálu.<sup>355</sup> V tom samém roce vytvořil podobnou výzdobu i na vstupu do vnitřního zámku, avšak s ještě více propracovanou kompozicí s iluzivními architektonickými a dekorativními prvky. O dalších heraldických artefaktech se dozvídáme pouze z písemných pramenů. Roku 1603 dokončil malíř pro Petra Voka rodokmen („tabule genealogií“) císaře Rudolfa II., malovaný tehdy obvyklým způsobem v podobě rozvětveného stromu. Konkrétní představu o tom, jak asi tento rodokmen mohl vypadat, nám poskytuje sám Třebochovský: „(..) totiž na celej kůži pargamenové genealogi aneb rod JMti. císařské a to erbův 63 barvami všelijakými s pilností malovaných zlatem a stříbrem vyzdvihovalých a vokolo nich větve a vokolky malovány, též taky rám vokolo všecken v klanc pozlacených a barvami ozdobenej, nahoře svrchu nad rámem rule malovány.“<sup>356</sup> Z uvedeného je patrné, že se mohlo jednat o poměrně exkluzivní dílo. Bohužel ani toto, stejně jako mnoho dalších, se do dnešních dnů nedochovalo. V rožmberských účtech existuje i záznam z let 1607 a 1608 o „malování některých pamětí předkův Jich Mtí.

---

<sup>352</sup> Ibidem, s. 645-646.

<sup>353</sup> Viz Hrdlička (pozn. 337), s. 32.

<sup>354</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 646.

<sup>355</sup> Ibidem, s. 650-651.

<sup>356</sup> Ibidem, s. 648.

*pánův z Rožmberka.*<sup>357</sup> Snad se jednalo o rodokmen předků Petra Voka. V této době vyhotovil další dva erby (1609), vymaloval znak posledního Rožmberka na hlavně děl (1610) a erb do stanu pána z Landau i znaků osmnácti důstojníků pasovského vojska, jimž byly zhotoveny i jejich kreslené portréty.<sup>358</sup> Třebochovský kreslil znaky svého pána i do erbovníků jeho přátel a návštěv, např. v roce 1612 vyhotovil do štambuchu<sup>359</sup> pana Raše erb svého nového pána Jana Jiřího ze Švamberka, nebo obráceně, když toho samého roku namaloval do erbovníku svého pána erby čtyř jeho blíže neurčených přátel.<sup>360</sup> Vrchol heraldické produkce představovaly svatební a pohřební průvody. Na pohřeb Petra Voka Třebochovský zhotovil 487 tzv. malých erbů, tj. pouze rožmberský štít se jménem pohřbývaného a letopočtem na menších arších papíru, 123 tzv. velkých, tj. úplných erbů s použitím zlata a stříbra a s texty na velkých arších a 4 rožmbersko-ursiniovske erby ve stejné úpravě, navíc obklopené vavřínovým věncem. V menším rozměru se opakovaly práce i na pohřbu Jana Zrinského. Jeho erbů bylo nakresleno 160 menších na černé „fakule“, 80 větších na velké archy a 2 velké na zlacené damaškové praporce. V roce 1615 si svatba Benigny ze Švamberka s Otou Vilémem ze Schöburka vyžádala 14 švamberských erbů na praporce trubačů a dva obou novomanželů na jejich svatební lože. Poslední velkou zakázkou byl pro Třebochovského pohřeb Jana Jiřího ze Švamberka roku 1617. Zde je však znám jen návrh na zamýšlené práce a nikoliv jejich definitivní podoba, avšak lze předpokládat, že byly podobné předchozím pohřbům.<sup>361</sup>

Poslední příležitostí, kdy Tomáš Třebochovský tvořil pro posledního Rožmberka, byl vladařův pohřeb. Kromě výše popsanych prací, Třebochovský ihned po smrti Petra Voka vymaloval jednu místnost, kde mohly být na několik dní vystaveny ostatky zesnulého. Strop vyzdobil barevnými rožmbersko-ursiniovskými štíty, k nimž připsal různé texty a letopočty. V té době rovněž vyhotovil portrét zemřelého Petra Voka.<sup>362</sup> Na pohřeb Petra Voka dodal také malý a velký portrét svého pána.<sup>363</sup> Kromě toho zpodobnil pohřební průvod, jehož skicy Třebochovský zachytil ze svého domu na náměstí. Následně podle něj namaloval obraz na pergamen, který byl zavěšen na chodbě

---

<sup>357</sup> Ibidem, s. 645.

<sup>358</sup> Viz Hrdlička (pozn. 337), s. 32.

<sup>359</sup> Štambuchy (památníky, alba amicorum) jsou druhem typicky novověkých rukopisů. Jejich držitelé si do knih obvykle drobného formátu nechávali vpisovat pamětní záznamy a osobní věnování svých přátel. Často šlo o citáty, dokumentující vzdělanost či sečtělost pisatelů, nebo o jejich hesla. Text někdy doplňuje buď erb pisatele, nebo i rozsáhlejší výjev – tato výzdoba byla obvykle dílem profesionálních malířů.

Převzato z: <http://www.manuscriptorium.com/index.php?q=cs/node/185>.

<sup>360</sup> Viz Hrdlička (pozn. 337), s. 33.

<sup>361</sup> Ibidem, s. 33, viz Mareš (pozn. 208), s. 655-658.

<sup>362</sup> Viz Kuldová (pozn. 181), s. 79.

<sup>363</sup> Viz Hrdlička (pozn. 337), s. 33.

před tzv. Rožmberským pokojem v třeboňském zámku, ale jako mnohá díla tohoto umělce nepřečkal třicetiletou válku, kdy byl zcizen.<sup>364</sup>

Pohřeb platil dědic Rožmberků Jan Jiří ze Švamberka a k němu přišel do služeb i Tomáš Třebochovský. Malířova manželka Anna vstoupila do služby k manželce nového pána. Třebochovský pro Švamberky nejčastěji maloval různé erby, výzdobu ke svatbám či jiným slavnostem (viz výše) a další drobnější zakázky. Větší zakázka, kterou si Švamberkové u Třebochovského objednali, byla spjata s pohřbem Jana Zrinského ze Serynu, jenž umírá záhy po svém strýci. Kromě heraldické výzdoby, jež byla popsána výše, namaloval portrét zemřelého hraběte v rakvi a rovněž vyzdobil kapli v klášteře ve Vyšším Brodě, kde byl Jan Zrinský pochován. V té době ještě „oštrejchoval“ a pozlatil dva rámy, jeden kolem obrazu sv. Bartoloměje a druhý okolo portrétu pana hraběte ze Serynu.<sup>365</sup> V roce 1614 Jan Jiří ze Švamberka sepsal s Třebochovským smlouvu na vymalování dvora ve Švamberku nebo ve Stojecíně. Nejdříve měl namalovat strop barvami a poté je nafermežovat, snad se jednalo o kazetové nebo trámové stropy. Potom měl vymalovat v těch samých pokojích stěny podle vybraného vzoru, asi z nějakého „kunstbuchu“, a také dveře a okenice, na které vyhotovil erby Jana Jiřího ze Švamberka a jeho první manželky Alžběty Švamberkové z Donína a druhé současné ženy Alžběty Anny Švamberkové z Felsu. Rovněž na křídla vstupních vrat, okolo nichž vytvořil imitaci mramoru, namaloval velký znak objednavatele. Jedná se tedy o další příklad heraldické výzdoby. Podobně jako pokoje si majitel přál mít vyzdobenou i pavlač a schody na mazhauzu, opět podle jakéhosi nám neznámého vzoru. Nakonec Třebochovský vymaloval hodiny na vížce.<sup>366</sup> Poslední práce, které pro Švamberky Tomáš Třebochovský vykonal, byly spojeny s pohřbem Jana Jiřího ze Švamberka (viz výše). Poté již přechází do služeb dalšího majitele třeboňského panství, Ferdinanda III., od kterého ve 30. letech 17. století pobíral roční plat nejprve 100 a později 200 zlatých a obilní naturálie z panské obročnice s podmínkou, že v prosinci každého roku zašle do Vídně jeden obraz. Další díla byla honorována samostatně. Kromě toho mu Ferdinand III. odpustil rybní dluh a nedoplatek za ryby.<sup>367</sup> Tuto poslední životní a uměleckou etapu je možné uzavřít poslední oblastí, jíž jsou drobné zakázky Petra Voka a jeho nástupců. Konkrétních příkladů je poměrně málo, neboť jejich velké množství vedlo v účtech k obecnému označení „různé dílo“. Ve většině případů nejsou tyto práce příliš

---

<sup>364</sup> Viz Toman (pozn. 226), s. 608.

<sup>365</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 656.

<sup>366</sup> Ibidem, s. 657.

<sup>367</sup> Ibidem, s. 644.

umělecky cenné, na druhou stranu ilustrují mobiliář panského sídla a jeho okolí. Chronologicky seřazeno se jedná o tyto předměty: pulpit hodin (1604), polychromování sochy sv. Alžběty (1605-1606), další hodiny, nábytek, nové knihovny, pažby hradebních pušek roku 1608, lafety děl z rožmberské zbrojnice (1609), roku 1609 a 1610 blíže neurčené zakázky do pokojů Petra Voka a do zbrojnice, obarvení 48 stoliček a červených růží, zlacení 12 stoliček s umrlčími hlavičkami dle návrhu Jana Lukána zhotovených v Praze, lafety tří děl (1610), tři sukna s malbami květů a 162 miniatur do iluminované pergamenové knihy, odevzdané V. Březanovi k uložení do knihovny (1610-1611) obarvení truhličky na kompas (1612) apod.<sup>368</sup>

I po smrti svého prvního pána zůstal Tomáš Třebochovský v Třeboni, kde se mezitím domohl významného postavení a majetku. Jeho základem byla polovina tzv. Mrázovského domu na náměstí, který koupil od obce Petr Vok roku 1602 a daroval ho malíři. Stejně tak dostal roku 1607 pozemek u panské cihelny a založil zde zahradu. Roku 1633 koupil spáleniště po domu měšťana Václava Fouska a louku na třeboňském předměstí. Do konce svého života se stal majitelem dalších pozemků, které všechny ležely v blízkosti města. Malíř i nadále pracoval na zakázkách pro další pány třeboňského panství Jana Jiřího a Petra ze Švamberka a Ferdinanda III., ale je možné, že zdroje svých příjmů rozšířil i na obchod. František Mareš se domnívá, že kvůli častým a velkým dluhům za ryby se malíř podílel na tomto obchodu.<sup>369</sup> Avšak Tomáš Třebochovský byl uznávanou osobností i ve veřejném životě. Již od roku 1606 byl často volen do úřadu purkmistra a v letech 1630 - 1639 zastával funkci primátora nepřetržitě. V zájmu obce podnikl mnoho cest, mimo jiné do Vídně a Prahy. Z výše uvedeného je patrné, že již v době Petra Voka zaujal Tomáš Třebochovský ve svém městě výsadní místo na špičce tehdejší hierarchie, které si dokázal udržet i za Rožmberkových nástupců během změněných politických poměrů, k čemuž jistě přispělo i jeho katolické vyznání. Největšího vlivu dosáhl v letech 1630 až 1639, přičemž poslední rok tohoto rozmezí zřejmě označuje i rok malířova úmrtí, neboť od té doby se přestává objevovat v pramenech, o rok později z nich mizí i jeho žena Anna.<sup>370</sup> Z jeho prokázaných prací se zachoval do dnešních dnů stejně jako v případě Bartoloměje Beránka Jelínka pouhý zlomek. Pomíneme-li několik fragmentů v chodbách a místnostech v tzv. velkém paláci

---

<sup>368</sup> Viz Hrdlička (pozn. 337), s. 34.

<sup>369</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 644.

<sup>370</sup> Viz Hrdlička (pozn. 337), s. 31.

třeboňského zámku, jde vlastně jen o obě vstupní zámecké brány (vnější z náměstí a vnitřní do samotného zámku) a strop dvořanské světnice.

## **6.2. Rozbor vybraných děl**

Z předešlého textu je patrné, že rovněž Tomáš Třebochovský byl neobyčejně činným malířem. Jeho malířská činnost zahrnovala téměř vše od řemeslné práce přes dekorování předmětů každodenní potřeby až po nástěnné malby, závěsné obrazy apod. O to více zamrzí, že ani jeho díla se nedochovala ve větším počtu. V současné době mu lze s jistotou připsat v podstatě jen tři práce, přičemž všechny se nacházejí na zámku v Třeboni. Jedná se o výzdobu vnější vstupní brány z náměstí a brány vedoucí do samotného zámku a nástěnné malby v tzv. dvořanské světnici.

### **6.2.1. Nástěnné malby na zámku v Třeboni**

Již ve 13. století stával na území dnešní Třeboně panský dvorec, patřící landštejnské větvi Vítkovců, který chránil obchodní cesty, jež Třeboní procházely. V polovině 14. století koupili třeboňské panství bratři Petr, Jošt, Oldřich a Jan z Rožmberka, jejichž potomci vládli Třeboni až do roku 1611. Rožmberkové se rozhodli z města učinit rovněž duchovní centrum.<sup>371</sup> Povolali do Třeboně augustiniány a dvorec přestavěli na hrad, jednu ze strategických opor své ambiciozní politiky. Hrad prošel významnou přestavbou za Voka z Rožmberka v letech 1479 až 1482 a následně i za Jindřicha z Rožmberka mezi léty 1519-1524. Zásadní renesanční úprava však smazala všechny stopy předcházejících stavebních úprav. V 60. letech 16. století začal zámek upravovat Vilém z Rožmberka a počátkem 17. století Petr Vok přestavbu hradu na renesanční zámek dokončil.<sup>372</sup>

#### **6.2.1.1. Výzdoba dvořanské světnice**

Dvořanská světnice (zvaná též erbovna, později i verbovna) se nachází v jihovýchodním rohu vnitřního třeboňského zámku [155]. Je součástí tzv. Nového stavení, které nechal vybudovat částečně nově, částečně přestavbou, Petr Vok v letech 1599 - 1602. Po stavební stránce je tedy dílem zmiňovaného Dominica Benedetty Cometty. Dvořanská světnice má nepravidelný čtyřúhelníkový půdorys a byla zaklenuta

---

<sup>371</sup> Viz Tríska et al. (pozn. 262), s. 197.

<sup>372</sup> Viz Kuthan et al. (pozn. 263), s. 137.



vysokou hladkou klášterní klenbou.<sup>373</sup> Ve svém vrcholu byla klenba zakončena obdélníkovým polem. Výzdoba sálu byla svěřena dvornímu malíři Tomáši Třebochovskému, který na ní pracoval v letech 1603 - 1604 a krátce ještě v roce 1607. Sám malíř v dopisu spravuje svého pána o tom, co všechno ve dvořanské světnici udělal: „*Předně sem v též světnici v klenutí nahoře velkém feldunku erb J. Mti páně předně s koněm s pilností všelijakými barvami na velký modum, též zlatem dobrým ozdobil, spravil (...) Víceji od téhož feldunku a kzimsu po všem klenutí, rozdělivši na osum dílů, štrychy, věnce, lauberky a tváře zlatem a všelijakými barvami ozdobil a spravil, též mezi tím čtyry velké ruože namaloval. Víceji dolejší velký kzims, kterýž vůkol vši světnice obehnán, po všech štyrech stranách jest, ten sem všelijakými barvami ozdobil a spravil. Pod týmž kzimsem dole tyto (...) erby (...) jsem spravil a udělal. Vokolo týchž erbův jednoho každého obzvláštní fasování a nahoře cedulka udělána jest. Též mezi těmi erby na třech stranách tři veliké krakštajny sem udělal a spravil... Víceji v též světnici čtyry vokna, rámy okolo skel volejnou zelenou barvou jsem oštrejchoval nad každým voknem ruoži velkou jsem namaloval. Víceji v též světnici troje dveře sem barvami všelijakými omaloval a jedny zvláště vasováním vůkol sem ozdobil. A z oubou stran týchž dveří dva velké medvědy sem namaloval a to vše z volejnými barvami.*“<sup>374</sup> Jak již Třebochovský naznačil ve svém psaní, do obdélníkového pole na vrchu klenby s ozdobným rámcem vymaloval rytíře na koni, držící štít s rožmbersko-ursiniovským znakem [156]. Nepochybně se jedná o tzv. rožmberského jezdce.<sup>375</sup> Nápadně se podobá jinému rožmberskému jezdcí, který byl namalován na fasádě českokrumlovského domu č. p. 39 v roce 1580 (viz obr. č. 58). Ve dvořanské světnici byla použita nejen

---

<sup>373</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>374</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 649-650.

<sup>375</sup> Obraz jezdce v plné zbroji obecně ztělesňuje étos středověké rytířské kultury. Jeho předobrazem je vítěz bitvy nebo turnaje, účastník řížové výpravy i svatý Jiří zápasící s démonem. Mimo jiné je respekt a obdiv středověkého člověka k ideálu jezdce-rytíře zřejmý z vyobrazení na pečetích, jež zpravidla také indikují výjimečné společenské postavení vlastníka pečeti. V prostředí šlechtických kruhů náleželo užití jezdecké pečeti k nástrojům napodobování panovnických atributů. Do úzkého okruhu českých aristokratů, kteří disponovali jezdeckou pečeti, patřili především Rožmberkové, kteří pečeti s obrazem jezdce užívali s přestávkami kontinuálně téměř od první generace až do vymření rodu v roce 1611. Zejména v poslední generaci získal obraz jezdce v rožmberské rodové symbolice zcela mimořádný význam, daleko přesahující oblast sfragistiky. V době posledních Rožmberků se motiv jezdce stále častěji objevuje i v dalších výtvarných médiích a jiných sférách rodové reprezentace, často současně s rodovým erbem v tradiční nebo rožmbersko-orsiniovské formě. Motiv jezdce je frekventovaný v mincovní ražbě a medailérství, v knihařství v podobě ex libris, supralibros nebo jako obrazový doprovod knižních dedikací. Často se také objevuje ve formě nástěnných maleb nebo štukových reliéfů na průčelí reprezentativních budov, na fasádách měšťanských domů či v interiéru. Jiří Kuthan - Petr Pavelec, Rožmberský jezdec, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 94.

analogická barevnost, ale i kompozice. Je možné, že malíř malbu znal a inspiroval se jí. Okolo rožmberského jezdce je namalován zelený věnec ozdobený růžemi a celý výjev je zasazen do bohatě zdobeného iluzivního rámu s ornamenty či motivy růží a perlovce. Z tohoto pole vybíhá osm iluzivních klenebních pasů nestejně šíře [157]. Širší klenební pasy spadají do jednotlivých koutů místnosti, v jejich půli je přetíná velká červená pětিলistá růže. Ta je ostatně velmi častým motivem, nachází se např. i na klenbičkách oken či v pásu, jež se vine okolo celé místnosti. Užší klenební pasy jsou vždy umístěny mezi širší a jsou také o něco jednodušší. Na jejich začátku je namalována mušle a v půlce jsou přerušeny malovaným maskaronem. Na styku klenby a kolmých stěn byla vyvedena pozlacená hlavní římsa, pod níž se nachází po všech čtyřech stranách pás tvořený erby dvořanů, kteří patřili ke špičce velmožského dvora. Byli vybráni samotným Petrem Vokem a kromě erbů dvořanů zde byly namalovány i znaky několika málo dalších osob, které se pohybovaly ve velmožově blízkosti či pro něj měly zásadní význam. Znaky dvořanů byly zřejmě stejné velikosti, jen na jednotlivých stěnách byly mezi nimi různé vzdálenosti. Jejich uspořádání bylo hierarchické, na čelní stěně byly znaky pána a jeho příbuzných, po pravé straně se nacházely erby nejvýznamnějších členů dvora, z nichž první byl panského stavu, ostatní rytíři. Stejně tak vlevo řadu dvořanů zahajoval příslušník panského stavu, ostatní erby patřily rytířům. Na severní straně (protilehlé straně k erbům pána a jeho příbuzných) byly namalovány erby mladších a méně významných členů dvora, rytířů a erbovníků.<sup>376</sup> Rovněž okolí stěn a dvěřní bylo vyzdobeno. Nad okenním výklenkem malíř vyhotovil jakousi iluzivní nadokenní římsu, která byla zdobena zavíjeným ornamentem, mužskou maskou, z jejichž úst se vinula stuha. Vršek byl zakončen motivem podobným trsu hroznu [158]. Nad prvními dveřmi v západní stěně je letopočet 1602, zřejmě letopočet, který označoval dokončení světnice. Nad druhými, které vedly ze dvora vnitřního zámku a byly hlídány medvědy, rožmberskými štítonoši, se nalézal v naddveří rožmbersko-ursiniovský štítek a opět letopočet 1602 [159].<sup>377</sup> V roce 1607 Třebochovský přemaloval některé erby na východní straně světnice. Někdy mezi léty 1603 - 1607 byly zhotoveny i malované vitráže v oknech, z nichž se dochovala pouze jediná s aliančním erbem rožmbersko-ludanickým ve východním okně jižní stěny [160]. Okolo roku 1614 nechal nový majitel třeboňského panství, Jan Jiří ze Švamberka, vymalovat na jižní pole

---

<sup>376</sup> Jakub Hrdlička, Páni dvořané Petra Voka z Rožmberka a dvořanská světnice třeboňského zámku, I. část, *Heraldická ročenka*, 1991, s. 5-61, cit. 5.

<sup>377</sup> *Ibidem*, s. 5.

klenby svůj erb a erby svých manželek s historizujícími nápisy. Autorem maleb byl zřejmě opět Třebochovský, neboť přešel do služeb nového pána. V této podobě existovala světnice až do roku 1761, kdy byla její výzdoba na příkaz knížete Josefa ze Schwarzenberka zničena. Vše co se nalézalo pod hlavní římsou, tzn. všechny erby rožmberského dvora, bylo otlučeno i s omítkou. Pouze výzdoba klenby se zachovala tím, že byla zabílena. V 90. letech 19. století byl zbytek maleb odkryt a na přelomu let 1913 až 1914 restaurován. Zničená část byla znovu namalována vídeňským restaurátorem Theophilem Melicherem. I téměř po sto letech (dvořanská světnice nebyla od té doby renovována) lze na první pohled odlišit „nově“ namalovanou část od té původní. Ostré kontury a zářivé barvy se naprosto nepřizpůsobily pozdně renesančním malbám na klenbě. V této době byly probourány další dveře na severní straně, tudíž došlo k dalšímu narušení původního rozvržení znaků. Kromě štítonoší a rožmbersko-ursiniovského štítku se výzdoba dveří nově skládala i z přilby s klenotem růže. Podle Jakuba Hrdličky tak vznikla neheraldická kompozice, kdy štít je umístěn na křídlech dveří, štítonoši na jejich stranách a přilba s klenotem na stěně nad dveřmi [161].<sup>378</sup> Díky tomu byl ještě více zmenšen prostor pro vlastní erby na stěně, která je nejkratší, ale nese (hned za stěnou východní) nejvíce znaků. Rovněž podoba samotných znaků dostala několika změn, které neodpovídají původnímu řešení.

V současné době se na jižní klenbě uprostřed nachází znak Jana Jiřího ze Švamberku, po jehož levé straně je umístěn znak jeho druhé ženy Alžběty Anny Švamberkové z Felsu a po pravé straně jeho první manželky Alžběty Švamberkové z Donína. Erby jsou doplněny nápisy, které buď označují majitele erbů, nebo podávají zprávy o přestěhování Petra Voka na Třeboň a jeho smrti. Na jižní stěně pod těmito třemi erby jsou zleva doprava vymalovány znaky Petra Voka z Rožmberka, jeho manželky Kateřiny z Ludanic, synovce Jana Zrinského ze Serynu a jeho manželky Marie Magdalény Zrinské z Kolovrat [162]. Na západní stěně jsou zleva doprava vyhotoveny znaky těchto dvořanů: Zdeněk Lev Kavka z Říčán, Ludvík Quos z Pernštorfu, Hynek Čáslav z Podole, Kašpar Meceroz z Mecerozu, Zdeněk Víta z Rzávého, Fridrich Frokštejn z Načeslavic, Hynek Vrhotický z Loutkova, Kašpar Ender ze Sechova [163a-b]. Na severní stěně řada erbů pokračuje znakem následujících dvořanů: Dominico Benedetto Cometta z Eckthurmu, Václav Marek z Bavorova, Theobald Hock ze Zweibrückenu, Adam Sudek z Dlouhé, Jan Hagen ze Švarcpachu,

---

<sup>378</sup> Ibidem, s. 6.

Kryštof Hořícký ze Štampachu, Martin Gejnar z Veverí, Jáchym Chrt ze Rtína, Vilém Vrchotický z Loutkova, Oldřich Kalenice z Kalenice, Jan Hofman z Neukirchen [164a-c]. Východní stěna je ozdobena erby těchto dvořanů: Adam Tuněchodský z Poběžovic, Erenfrýd Berbištorf z Berbištorfu a Žumberku, Vavřinec z Löwen, Daniel Bernman z Hotovic, Štěpán Bulvan z Bulvan, Herman Bulder z Bulderu, Rudolf Puš z Gamsfeldu, Jindřich Doudlebský z Doudleb, Mikuláš Šreibersdorf z Teutšenšteinu, Erhart Jan Gerhart Lišvic z Lišvic, Jindřich Votík Bradský z Labouně, Jindřich Vintř z Vlčkovice, Hanuš z Říčan [165a-b].

Demonstrace sociálních vazeb a poukaz k sociálním sítím patřila k častým způsobům šlechtické sebeprezentace v sakrálních i profánních stavbách a nejinak tomu zřejmě bylo i u dvořanské světnice treboňského zámku. Zámecké sídlo, jeho architektonická podoba i výzdoba, bylo prvním místem, do kterého chtěli urození pánové vtisknout rodovou i individuální paměť. Nesnadno uchopitelná paměť lidských myslí se tak zachovávala prostřednictvím památek hmotné kultury.<sup>379</sup> Světnice podobného ražení nebyly ničím novým, přesto měly většinou jinou funkci: deklarovat postavení objednavatele zdůrazňováním kontinuity s předchozími generacemi a se slavnými předky. V této době se jednalo o stereotyp uplatňující se v široké části sociálního spektra: od předních panovnických domů přes vysokou šlechtu až po málo významné rytíře, a postupem doby pronikal ještě dále - až do prostředí měšťanského. Mrtví legitimizovali živé - nejen urozený původ, ale i starobylost rodu, dávná a pokud možno slavná rodová tradice - to byly základní prvky, o něž se opíral a z nichž vycházel společenský statut jednotlivce.<sup>380</sup> Ve 40. letech 16. století vznikla erbovní světnice na Zvíkově z podnětu zástavního držitele hradu a panství Jindřicha staršího ze Švamberka. Ve výmalbě se odráží nejen posloupnost držitelů Zvíkova v letech 1473 až 1590, ale i sňatková politika Švamberků usazených na Zvíkově.<sup>381</sup> Obdobně jako Jindřich starší ze Švamberka postupoval při tvorbě heraldické výzdoby erbovní světnice na zámku v Českém Krumlově i jeho švagr Vilém z Rožmberka. Erbovní světnice zde vznikla na počátku 60. let 16. století a tvořilo ji šestnáct erbů rodů, jež v průběhu deseti generací vstoupily s Rožmberky v příbuzenský vztah. Doprovázelo je jedenáct rožmberských erbů, přičemž na čestném místě dominoval rožmbersko-ursiniovský erb,

---

<sup>379</sup> Václav Bůžek et al., *Paměť urozenosti*, Praha 2008, s. 13.

<sup>380</sup> Robert Šimůnek, Rodové tradice pánů z Rožmberka, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 326-329, cit. 326.

<sup>381</sup> Viz Bůžek et al. (pozn. 379), s. 41.

dvojí znak Českého království, jeden uherský a ještě další dva rožmberské erby.<sup>382</sup> Světnice zanikla při barokních přestavbách v polovině 18. století, avšak její heraldická výzdoba se patrně příliš neodlišovala od erbů dochovaných ve znakové chodbě (viz obr. č. 60).<sup>383</sup> Jak již bylo naznačeno, tyto prostory sloužily především reprezentaci objednavatele skrze jeho předky a starobylost rodu. Podobně tomu mohlo být i v třeboňské dvořanské světnici, i když zde se tento princip uplatňoval poněkud jiným způsobem. Je možné, že prostor vznikl jako místo střetávání se minulosti s přítomností a budoucností. I zde totiž najdeme odkazy na rodovou tradici Rožmberků. Zastupuje ji především rožmberský jezdec na vrcholu klenby a rožmbersko-ursiniovský erb přidržovaný štítonoši. Přítomnost zastupují erby dvořanů, které se nacházejí na všech stěnách místnosti. Budoucnost rodu měla být zachráněna synovcem Petra Voka, Janem Zrinským ze Serynu, a jeho manželkou, jejichž erby byly vymalovány na čelní straně světnice. Bohužel naděje, které Petr Vok vkládal do svého synovce, se nenaplnily a byly zmařeny záhy po jeho smrti. Dvořanská světnice tak může působit jako jakési memento vývoje celého rožmberského rodu.

#### 6.2.1.2. Výzdoba zámeckých bran

Dne 15. března roku 1605 byla D. B. Comettou započata výstavba severní brány vedoucí z vnějšího nádvoří na náměstí. Dokončena byla o dvě léta později.<sup>384</sup> Stavitel zde vytvořil poměrně zajímavou prokomponovanou, několikavrstevnou kulisu. Polokruhově překlenující vjezd je vložen do rustikovaného rámce, jehož toskánské pilastry, zdobené původně snad sgrafitovými psaníčky, dnes jejich malovanou imitací, nesou zalamované kládí. Těla pilastrů, jež vyrůstají z kamenných soklů, jsou pohlcena plochými kamennými kvádry, které je přepásávají a připoutávají k podložce, jde o schéma běžné v manýristické architektuře italské i naší [166].<sup>385</sup> Zvláštností je tu polopatro, útvar římského původu, rovněž oblíbené v manýrismu, které vnáší do vyvážené skladby výrazný prvek nepravidelnosti, prvek jiných rozměrů a jiné hodnoty. Polopatro je zde členěno toskánskými pilastřičkami zužujícími se k základně, tedy vratkými, takovými, jaké byly v manýrismu spojovány s hermou v tzv. termu.<sup>386</sup> Nechybí zde ani další typický motiv, terakotové polychromované lví hlavy jsou

<sup>382</sup> Viz Šimůnek (pozn. 380), s. 326.

<sup>383</sup> Viz Kubíková (pozn. 311), s. 370.

<sup>384</sup> Viz Krčálová (pozn. 158), s. 38.

<sup>385</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>386</sup> Ibidem, s. 44.

umístěny do vlysu kládí pod patrem i nad ním. Navíc je pak toto polopatru kontrastně, opět v duchu manýrismu, nerustikované a hladké. Souvislá plocha zdi je rozrušena nejen předstupujícími články, ale i vyhloubenými poli s kamenným reliéfem rožmbersk-ursiniového znaku uprostřed a s malovanou imitací tesaných nápisů po stranách [167].<sup>387</sup> Jižní stranu brány tvoří plastický nepolychromovaný rustikovaný rámeček s rozeklaným frontonem, v němž je umístěn malý kamenný rožmberský znak, a který je ozdoben terakotovými polychromovanými jehlanci. Vlevo nad bránou se nacházejí sluneční hodiny s malovaným dekorativním rámováním a rožmberskou růží uprostřed [168]. V průchodu brány jsou po obou jejích stranách niky, v nichž byly během restaurátorského průzkumu nalezeny zbytky originální renesanční omítky s laickými rudkovými kresbami postav a ornamentů.<sup>388</sup> Po dokončení stavebních prací byl k výzdobě této brány povolán Tomáš Třebochovský, který o práci, jež zde vykonal, zpravuje svého pána: „*Předně na bráně pavlači nové proti Ladslavovi, to sem okolo erbu mramorového fasování barvami rozdílými, též na témž erbu slova zlatem vynesl a týž kámen olejem lněným vytřel a napustil. Též z obou stran téhož erbu jsou dvě pole obdýlná, v nichž jsem na modrém lazouru zlatem titul J. Mti. páně, tak jakž mi poručeno bylo, napsal...*“<sup>389</sup> Z uvedeného je patrné, že malíř zřejmě bránu pouze nabarvil a do vpadlých polí po stranách napsal následující nápis: „*Petr Wok Ursin poslední wladar domu Rozemberského Letha Panie od narození Syna Božího 1607*“. Brána měla upozornit návštěvníka, že vstupuje do rezidence posledního velmože starobylého rodu, což bylo dáno nejen tímto nápisem, ale i rodovými znaky po obou stranách brány. Vzhledem k tomu, že brána byla rekonstruována v 60. a 80. letech minulého století, je možné, že se její původní polychromie nedochovala a brána mohla původně vypadat trochu jinak.

Jestliže na severní bráně chybí malířská invence, na vstupu do vlastního zámku je možné pozorovat zajímavější umělecké řešení. Věž se zámeckou bránou uzavírající vnitřní nádvoří, byla podle pramenů vystavěna již za Viléma z Rožmberka [169]. Půlkruhový vstup je ohraničený kamennými kvádry, v klenáku je umístěn polychromovaný rožmberský erb. Nad ním byl po roce 1600 zasazen tesaný mramorový rožmbersko-ursiniové znak od pasovského kameníka Haimschwangera.<sup>390</sup> Erb je

---

<sup>387</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>388</sup> Václav Špale a Jiří Čech, *Zpráva o restaurování vstupní brány do náměstí J. Fučíka ve státním zámku Třeboň* (restaurátorská zpráva), Praha 1988, s. 3.

<sup>389</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 650-651.

<sup>390</sup> Viz Ouredová-Hronková (pozn. 157), s. 219.

orámovaný freskovou malbou bohaté kompozice s architektonickými články, figurálními prvky, dalšími motivy a nápisem [170]. K této práci byl opět přizván Tomáš Třebochovský, v roce 1608 opět podává zprávu o dokončení zakázky svému pánovi: „*Poznamenání, co jsem z jistého poručení J. Mti. páně nad vraty v placu, kde jse do horního placu jde, okolo mramorového erbu J. Mti. páně vytesaný dle architektury nahoře nad ním kzims a nad ním dvě pyramides, též po stranách dva sloupy s postamenty a s kapitoly, při stranách fasování, též vnitř okolo erbu ovotce fasované a v kzimsu nad erbem i pod ním titul J. Mti. páně a léta na modrém lazouru dobrým zlatým římským písmem spravil a barvami všelijakými na způsob mramoru i jinak omaloval (...)*“<sup>391</sup> Tato zpráva nám podává poměrně detailní popis nástěnné malby, kterou vyhotovil malíř nad bránou [171]. Skládá se především z architektonických prvků, které dosahují až k oknu v prvním patře. Nad vrcholem brány je vymalována římsa, na níž stojí ionské sloupy s typickými závitnicemi. Po stranách jsou sloupy zdobeny zavíjenými ornamenty a volutami, připomínajícími již boltec, ze kterých jsou spuštěny jakési střapečky. Sloupy na svých hlavicích nesou zalamované kladí a vytváří tak iluzivně propadlý prostor, v němž je zasazen mramorový znak. Po stranách jsou opět spuštěny střapce, tentokrát jiného typu. Prostor, v němž se nachází erb, je vyplněn několika motivy, jsou zde vymalovány girlandy z ovoce, které jsou propojeny lvími hlavami. Nad erbem ve vlysu kladí se nachází nápis rámovaný bílými růžemi: „*PETRUS WOK URSINUS SENIOR ULTIMUS DOMUS ROSENBERGENSIS GUBERNATOR*“ (Petr Vok Ursin, poslední vladař domu rožmberského). Na horní římsě jsou vymalovány na podstavci a koulích dvě štíhlé pyramidy (jehlance), které jsou opět zakončeny koulemi. Toto řešení opět působí subtilně a vratce, což je typické právě pro manýrismus. Tento motiv však není neobvyklý, nejen že ho o pár kroků dál zopakoval D. B. Cometta na východní bráně [172], ale můžeme ho najít např. i na portálu Valdštejnského paláce nebo na kostele Panny Marie Vítězné v Praze či na Matyášově bráně na Pražském hradě z roku 1614 [173]. Jak vyplývá z malířova dopisu svému pánovi, snažil se ve svém díle o jistou exkluzivitu pomocí napodobení drahých materiálů. Zřejmě tím chtěl podtrhnout postavení své pána, které je opět připomíná erbem a nápisem. Rovněž tato nástěnná malba musela v 70. letech minulého století projít rekonstrukcí, její stav byl velmi nečitelný, neboť malby byly přetřeny vápennými nátěry.<sup>392</sup> Přesto se jí podařilo zachránit a uchovat v poměrně dobrém stavu. Dodnes

<sup>391</sup> Viz Mareš (pozn. 208), s. 652.

<sup>392</sup> Karel Mezera, *Malována brána na zámku v Třeboni* (restaurátorská zpráva), Praha 1972, s. 1.

nám tak může podávat svědectví nejen o posledním rožmberském vladaři, ale i o umění, které zastávalo na jeho dvoře přední místo.



## 7. Závěr

Doba, v níž žil poslední rožmberský velmož, Petr Vok z Rožmberka, byla plná převratných změn. Málokterou epochu charakterizují tak dalekosáhlé proměny, jejichž počátky spadají až do 14. a 15. století. V jejím průběhu se pozvolna tříbila evropská civilizace čerpající z několika nových zdrojů – velkých zeměpisných objevů, nástupu tržního kapitalismu, humanismu s renesancí a náboženské reformace a následné protireformace. Všechny tyto změny ovlivnily každou oblast lidského bytí a nejinak tomu bylo i u výtvarného umění. To se díky objevům a obratu k člověku odpoutalo od gotické tradice a otevřelo se nejen novým žánrům a tématům, ale rozvolnilo i formu, pomocí níž byla tato témata zobrazována. Renesance, nový umělecký směr, jenž se zrodil v Itálii, kde měl k tomu ty nejpříhodnější podmínky, se šířila do celé Evropy a ovlivňovala domácí umění. Ne vždy však byly renesanční principy bezprostředně přijaty, vznikala tak specifická podoba umění. Podobně tomu bylo i u nás, kde vedle renesance ještě poměrně dlouho koexistovala tradice gotická. První opravdové náznaky nového uměleckého hnutí jsou datovány do stejného období jako nástup Habsburků na český trůn, který ovlivnil dění v našich zemích na dlouhá staletí. Rozhořel se mimo jiné boj mezi protestantskými stavy a katolickými Habsburky, kteří spolu s uplatňováním své víry prosazovali centralistický styl vlády. Nicméně s příchodem Habsburků se české země pomalu dostávaly ze své izolace, což platí i v oblasti výtvarného umění, které dosáhlo svého vrcholu v období vlády Rudolfa II., kdy se z Prahy stalo kulturní centrum evropského významu. Císařova mecenášská a sběratelská činnost byla obrovským impulsem pro ostatní příslušníky aristokratické vrstvy, kteří však umění většinou využívali pouze pro svou reprezentaci.

Jinak tomu bylo u Petra Voka z Rožmberka. V jeho osobnosti se odrážely události doby, které ji ovlivňovaly a formovaly. Z bezstarostného jinocha, užívajícího si světských radovánek, dospěl v hloubavého a přemýšlivého muže s neobyčejnou šíří zájmů, které se snad týkaly veškerého vědění tohoto světa. Zajímal se o historii, alchymii, astrologii a další vědy. Na třeboňském zámku soustředil ve své knihovně úctyhodnou sbírku knih, která mohla být směle srovnávána i se sbírkou císaře. Petr Vok, jako osoba vystihující podstatu manýrismu, se neomezil pouze na tyto obory, velký zájem projevoval i o výtvarné umění a neváhal věnovat velké částky, aby se z něho mohl těšit. Ačkoliv se i v této oblasti nezaměřil pouze na jedno odvětví, je zřejmé, že hlavní roli zde hrálo malířství, které navazovalo na stavitelskou činnost.

Poslední Rožmberk si ve svých upravených sídlech nechával vytvářet náročné výzdobné programy, které odrážely vladařovu osobnost. Mezi malíři, kteří pro Petra Voka pracovali, vynikali zejména dva umělci, Bartoloměj Beránek Jelínek a jeho žák Tomáš Třebochovský. Bohužel se z jejich umělecké činnosti do dnešních dnů příliš nedochovalo a tak je nelze dostatečně docenit. I přesto jsou fragmenty jejich tvorby považovány v kontextu domácí produkce za výjimečné.

V tomto směru by mohlo být zajímavé srovnání těchto dvou umělců. Mezi Bartolomějem Beránkem Jelínkem a jeho žákem existuje několik paralel, ale také rozdílů. Předně není jasné, jakým způsobem se dostali do služeb Petra Voka. Ten jim však poskytl příležitost, zahrnoval je zakázkami a štědře dokázal ocenit jejich práci. Jak vyplývá z dochovaných pramenů, malíři byli neobyčejně činorodí a rozsah jejich práce se pohyboval od prostého malování místností či natírání nejrůznějších objektů (tedy práce spíše řemeslného charakteru) přes zdobení všelijakých vzácných předmětů, ale i předmětů běžné potřeby, až po náročnější a po umělecké stránce hodnotnější díla. Oba umělci pracovali i pro jiné objednavatele než pro Petra Voka. Bartoloměj Beránek Jelínek vytvořil na žádost Viléma z Rožmberka výzdobu českokrumlovského Hrádku a přilehlé věže. Českokrumlovské panství později získal císař Rudolf II., který rozpoznal Beránkovy kvality a objednal si u něj několik prací, které vesměs souvisely s nově nabytým majetkem. Tomáš Třebochovský rovněž nepracoval jen pro posledního Rožmberka, po jeho smrti přešel do služeb nových majitelů třeboňského panství a svá díla posílal i císaři Ferdinandovi. Dokázal se tedy přizpůsobit měnícím se podmínkám, snad i díky své víře. Na rozdíl od Beránka Jelínka byl Třebochovský katolík, což mu mohlo pomoci v další umělecké činnosti. Svými díly si malíři zajistili úctu nejen u svých objednavatelů, ale i mezi svými sousedy. Ve svých městech byly respektovanými osobnostmi, které byly často voleny do veřejných funkcí.

Jak již bylo několikrát řečeno, z jejich tvorby se příliš nedochovalo, přesto se můžeme pokusit o její obecné zhodnocení. Zajímavé je srovnání výzdobného programu jednotlivých sídel Petra Voka, na kterých malíři pracovali. Z něho by totiž mohlo vycházet i porovnání tvorby těchto dvou dvorních malířů. Zatímco Beránek Jelínek pracoval na nástěnných malbách v bechyňském zámku a Českém Krumlově, Tomáš Třebochovský působil převážně v Třeboni. Bechyňské malby působí skutečně reprezentativním dojmem nejen díky pestrému výběru témat, kdy převažovaly biblické náměty a alegorie Ctností a Neřestí, ale i jejich poměrně povedenému provedení. Výzdoba v Třeboni není o nic méně reprezentativní, přesto je zde možné pozorovat jistý

posun, zejména ve výběru výzdobného programu. Zámek Třeboň působí jako chrám vzpomínek, odkazující na slávu rožmberského rodu. Tato proměna zájmu objednavatele snad souvisela s jeho vnitřním přerodem, kdy mu v pokročilém věku muselo být jasné, že tento významný rod spěje k zániku. Zřejmě tedy chtěl vytvořit jakýsi památník věnovaný svým předkům a uchovat tak jejich odkaz budoucím (byť ne rožmberským) generacím. Pokud se podíváme na samotné provedení jednotlivých děl, i zde narazíme na jisté rozdíly. Bechyňské a českokrumlovské malby patří k našim nejvýraznějším a nejhodnotnějším zachovaným manýristickým nástěnným malbám a podle Jarmily Krčálové nejsou příliš vzdálené pracím rudolfinského okruhu.<sup>393</sup> Zde opět můžeme spatřit propojení mezi rudolfinským a rožmberským dvorem, které bylo příznačné v mnoha ohledech. Zároveň se jedná o cenný doklad iluzivní malby, u nás tak málo rozšířené, a zhuštěnou ukázkou námětové i formální šíře škály našeho nástěnného malířství tří posledních a nejpłodnějších desetiletí 16. století. Ani Tomáši Třebochovskému nelze upírat snahu a kvality výborného umělce, avšak dochovaná díla mají pro nás spíše historickou, než uměleckou hodnotu. Přesto se oba malíři dovedli vzepnout k pozoruhodným výkonům, které obstojí ve srovnání se soudobou malbou sousedních zemí.

Cílem této bakalářské práce bylo vyzdvihnout Petra Voka z Rožmberka nejen jako historickou osobnost vystihující podstatu své doby, ale zároveň i jako osobnost, která svým jednáním a zájmy tuto dobu pomáhala vytvářet. Díky jeho podpoře vzniklo mnoho neobyčejných děl, mezi něž patří i práce Bartoloměje Beránka Jelínka a Tomáše Třebochovského. Jednou ze snah této práce tedy bylo i rozšířit povědomí o těchto dvou malířích a o jejich tvorbě a zasadit je pevně do kontextu našeho umění, kde by měli, dle mého názoru, zastávat významné místo.

---

<sup>393</sup> Viz Krčálová (pozn. 196), s. 45.

## 8. Seznam použité literatury a pramenů

Agnew LeCaine, *Češi a země Koruny české*, Praha 2008.

Balta Paul, *Renesance a reformace. Od roku 1500 do roku 1592*, Praha 1999.

Bauer Jan, Tovaryšstvo Ježíšovo, in: Zdeněk Volný (ed.), *Toulky minulostí světa 6*, Praha 2004, s. 79-88.

Bauer Jan, Víra proti víře, in: Zdeněk Volný (ed.), *Toulky minulostí světa 6*, Praha 2004, s. 69-78.

Bok Václav, Literatura a literární kultura spjatá s rodem Rožmberků, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 250-263.

Brighelli Jean-Paul, *Renesance a humanismu*, Praha 1995.

Březan Václav, *Životy posledních Rožmberků II.*, Praha 1985.

Bůžek Václav - Jakubec Ondřej - Král Pavel, *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*, Praha 2009.

Bůžek Václav, Ozvuky konfliktů středoevropských stavů v Třeboni, in: Václav Bůžek et al., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 125-142.

Bůžek Václav et al., *Paměť urozenosti*, Praha 2008.

Bůžek Václav et al., *Společnost českých zemí v raném novověku. Struktury, identity, konflikty*, Praha 2010.

Carbonell Charles – Olivier, *Evropské dějiny Evropy 2. Od renesance k renesanci?*, Praha 2003.

Čechura Jaroslav, *České země v letech 1526-1583. První Habsburkové na českém trůně I.*, Praha 2008.

Čechura Jaroslav, *České země v letech 1584-1620. První Habsburkové na českém trůně II.*, Praha 2009.

Čejka Antonín et al., *Druhá etapa restaurování renesanční freskové výzdoby západní fasády na I. nádvoří zámku v Bechyni* (restaurátorská zpráva), Praha 2009.

Čornej Petr, Český stavovský stát (1485-1620), in: Petr Čornej (ed.), *Dějiny zemí Koruny české I.*, Praha 2001, s. 203-254.

EF [Eliška Fučíková], heslo Portrét Petra Voka z Rožmberka XXV. 8, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 493.

EF [Eliška Fučíková], heslo Zesnulý Vilém z Rožmberka na katafalku XXV. 7, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 492-493.

Evans R. J. W., *Rudolf II. a jeho svět*, Praha 1997.

Frais Josef, Války o náboženství, in: Zdeněk Volný (ed.), *Toulky minulostí světa 6*, Praha 2004, s. 89-98.

Fučíková Eliška, Malířství a sochařství, in: Eliška Fučíková - Beket Bukovinská - Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 61-140.

Fučíková Eliška, Malířství a sochařství na dvoře Rudolfa II. v Praze, in: Jiří Dvorský, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 182-222.

Fučíková Eliška, Rožmberská kunstkomořa, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 614-615.

Fučíková Eliška, Rožmberské kulturní prostředí v raném novověku, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 336-341.

Girsa Václav - Jerie Pavel - Severa Jan, Obnova malované výzdoby věže Hrádku v areálu státního zámku v Českém Krumlově, *Zprávy památkové péče LIV*, 1994, s. 78-81.

Gombrich E. H., *Příběh umění*, Praha 2006.

Hall James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991.

Hamannová Brigitte, *Habsburkové. Životopisná encyklopedie*, Praha 2010.

Hampl Petr, *Restaurátorská zpráva o provedeném restaurování malby na kazetovém stropě ve „Zbrojnici“ v 1. patře západního křídla bývalého hradu, dnes zámku Bechyně (restaurátorská zpráva)*, 2001.

Hlavicová Zuzana, *Malířská výzdoba Rožmberského sálu na zámku Bechyně* (bakalářská diplomová práce), Seminář dějiny umění FF MU, Brno 2006.

Hrdlička Jakub, Páni dvořané Petra Voka z Rožmberka a dvořanská světnice třeboňského zámku, I. část, *Heraldická ročenka*, 1991, s. 5-61.

Hrdlička Jakub, Páni dvořané Petra Voka z Rožmberka a dvořanská světnice třeboňského zámku (dokončení z Heraldické ročenky 1991), *Heraldická ročenka*, 1992, s. 5-37.

Hrdlička Jaroslav, Legenda o dělení růží a italské kořeny předků posledních Rožmberků, in: Václav Bůžek et al., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 8-21.

Janáček Josef, *Rudolf II. a jeho doba*, Praha 2003.

Janáček Josef, *Velké osudy*, Praha 1975.

Jakubec Ondřej, Jako křesťanští rytíři. Šlechtické reprezentace v pozdně renesančních výzdobách, *Dějiny a současnost XXXIII*, 2011, č. 4, s. 30-33.

Jakubec Ondřej, Pozdně renesanční sídla rožmberských velmožů a jejich výzdoba, in: Václav Bůžek et al., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 231-252.

Juřík Pavel, *Jihočeské dominium*, Praha 2008.

Krausová Anna-Carola, *Dějiny malířství. Od renesance po současnost*, Praha 2008.

Krčálová Jarmila, Domenico Benedetto a Antonio Comettové v jižních Čechách, *Umění XXVI*, 1978, č. 1, s. 34-55.

Krčálová Jarmila, Doplnky k životopisu malíře Bartoloměje Beránka, *Umění XII*, 1964, č. 5, s. 511-513.

Krčálová Jarmila, Renesanční nástěnné malby zámku Bechyně, *Umění XI*, 1963, č. 1, s. 25-49.

Krčálová Jarmila, Renesanční nástěnná malba zámku v Českém Krumlově, *Umění XVI*, 1968, č. 4, s. 357-379.

Krčálová Jarmila, *Renesanční stavby Baldassara Maggiho v Čechách a na Moravě*, Praha 1986.

Krčálová Jarmila, Renesanční nástěnná malba v Čechách a na Moravě, in: Jiří Dvorský, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 62-92.

Kubíková Anna, Českokrumlovský zámek za posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 196-197.

Kubíková Anna, Příspěvek k životopisu Bartoloměje Beránka-Jelínka, *Jihočeský sborník historický LXIII*, 1994, s. 175-177.

Kubíková Anna, Renesanční přestavby českokrumlovského zámku a jeho interiéry, *Opera historica III.*, 1993, s. 367-373.

Kubíková Anna, Z historie českokrumlovské zámecké věže, *Zprávy památkové péče LIV*, 1994, s. 82-85.

Kubíková Blanka, Závěsné malířství v rezidencích posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 482-489.

Marie Kuldová, *Umění a umělecké řemeslo na dvoře posledních Rožmberků v letech 1590 - 1611 -1616* (diplomová práce), Katedra historie PF JČU, České Budějovice 1997.

Kuthan Jiří et al., *Jižní Čechy: krajina, historie, umělecké památky*, Praha 1982.

Kuthan Jiří - Pavelec Petr, Rožmberský jezdec, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 94.

Lejsková-Matyášová Milada, Českokrumlovská veduta z roku 1591, *Umění XIII*, 1965, č. 6, s. 607-611.

Lejsková-Matyášová Milada, K otázce předloh renesančních maleb bechyňského zámku, *Zprávy památkové péče XXII*, 1962, č. 4, s. 111-112.

Lejsková-Matyášová Milada, Program štukové výzdoby tzv. soudnice zámku v Bechyni, *Umění XXI*, 1973, č. 1, s. 1-17.

Marek Pavel, Půvaby renesanční Itálie, in: Václav Bůžek et al., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 35-45.

Marek Pavel - Pražáková Kateřina, Nizozemí - země renesanční nádhery a revolty stavů, in: Václav Bůžek et al., *Světy posledních Rožmberků*, Praha 2011, s. 58-70.

Mareš František, Materialie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, *Památky archeologické a místopisné XVII.*, 1896-1897.

Matějčíček Bohumil - Matějčíček Jiří - Moravec Tomáš - Kadavý Milan, *Nástěnné malby na východní stěně* (restaurátorská zpráva), 1988.

Matějčíček Jiří - Moravec Tomáš - Kadavý Milan, *Restaurování nástěnné figurální ornamentální malby - jižní stěna nádvoří SZ Bechyně* (restaurátorská zpráva), 1990.

Menclová Dobroslava, *České hrady I.*, Praha 1972.

Menclová Dobroslava a Štech V. V., *Bechyně. Státní zámek a město*, Praha 1953.

Mezera Karel, *Malovná brána na zámku v Třeboni* (restaurátorská zpráva), Praha 1972.

Muchka Ivan Prokop, Profánní architektura posledních Rožmberků, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 420-425.

Muk Jan, K výtvarnému profilu jihočeské architektury doby posledních Rožmberků, *Opera historica*, 1993, s. 343-347.

Müller Jan, Nové poznatky o renesanční nástěnné malbě na zámku v Českém Krumlově, *Opera historica III*, 1993, s. 379-385.

Müller Jan, Zámecká sídla, in: Václav Bůžek - Josef Hrdlička et al., *Dvory velmožů s erbem růže. Všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce*, Praha 1997, s. 25-42.



- Němec Bohumír, *Rožmberkové. Životopisná encyklopedie panského rodu*, ČB 2001.
- Ourodová-Hronková Ludmila, Interiéry rožmberských sídel a umělecké řemeslo, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 574-583.
- Ourodová-Hronková Ludmila, Zámek Třeboň, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 218-219.
- Pánek Jaroslav, *Petr Vok z Rožmberka. Život renesančního kavalíra*, Praha 2010.
- Pánek Jaroslav, Petr Vok z Rožmberka, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 90-93.
- Pánek Jaroslav, *Poslední Rožmberk. Životní příběh Petra Voka*, Praha 1996.
- Pánek Jaroslav, *Poslední Rožmberkové. Velmoži české renesance*, Praha 1989.
- Pánek Jaroslav - Oldřich Tůma, *Dějiny českých zemí*, Praha 2008.
- Pavel Jakub, *Dějiny umění v Československu*, Praha 1978.
- Pechová Oliva - Zbiralová Milada, Renesanční kasetový strop bechyňského zámku a jeho restaurování, *Zprávy památkové péče XVI*, 1956, č. 4, s. 213-216.
- Pijoan José, *Dějiny umění 6*, Praha 1984.
- Pohl Walter – Vocelka Karl, *Habsburkové. Historie jednoho evropského rodu*, Praha 1996.
- Pochylý Marián - Púrová Veronika, *Encyklopedie historie světa*, Praha 2001.
- PP [Petr Pavelec], heslo Petr Vok z Rožmberka s Řádem lebky a privilegiem pro městys Vyšší Brod 1 XXV. 9, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 494.
- PP [Petr Pavelec], heslo Petr Vok z Rožmberka s Řádem lebky a privilegiem pro městys Vyšší Brod 2 XXV. 10, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 494.

Purš Ivo, Alchymie, astrologie a poznávání přírody v prostředí posledních pánů z Rožmberka, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 286-293.

Purš Jaroslav - Kropilák Miroslav, *Přehled dějin Československa I/2 (1526 až 1848)*, Praha 1982.

Ricketts Melissa, *Mistři světového malířství. Renesance*, Praha 2005.

Schelová Alena, Věž čtyři století po Jelínkovi, *Českobudějovické listy II*, 1993, č. 275, 26. 11., s. 6.

Stejskal Aleš - Pouzar Ladislav, *Renesanční Bechyně*, Český Krumlov 1998.

Svobodová Anežka, *Petr Vok z Rožmberka*, Praha 1986.

Šimůnek Robert, Rodové tradice pánů z Rožmberka, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 326-329.

Šmrha Karel, Dvorní malíř Petra Voka z Rožmberka Bartoloměj Beránek-Jelínek, *Časopis rodopisné společnosti v Praze XIV*, 1942, s. 89-93.

Špale Václav a Čech Jiří, *Zpráva o restaurování vstupní brány do náměstí J. Fučíka ve státním zámku Třeboň* (restaurátorská zpráva), Praha 1988.

Štěpánek Kamil, *Obecné dějiny novověku I. (16. století)*, Brno 2011.

Švejda Antonín, Astronomie, zeměměřičství a měřicí přístroje, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 616-623.

Toman Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Ostrava 1993.

Tříška Karel et al., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Jižní Čechy*, Praha 1986.

Tušl Jiří, *Nástin dějin evropského umění 2*, Praha 2010.

Vacková Jarmila, Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620, in: Jiří Dvorský, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 93-116.

Veselá Lenka, Rožmberksá knihovna, in: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 274-279.

Volný Zdeněk, Věk gigantů, in: Zdeněk Volný (ed.), *Toulky minulostí světa 6*, Praha 2004, s. 181-190.

Wundram Manfred, *Renesance*, Praha 2007.

<http://www.antikvariatschneider.cz/shop/cechy-veduty/2063-vimperk-vogt-mediryt-1712.html> (25.4.2013).

<http://www.artmuseum.cz/> (2. 4. 2013).

<http://www.britishmuseum.org/> (28. 4. 2013).

[http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_o\\_inf\\_s\\_thrza.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_o_inf_s_thrza.xml) (27. 4. 2013).

<http://digi.ceskearchivy.cz/DA?lang=cs&menu=3&doctree=1mat22&id=540004> (25. 4. 2013).

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambras\\_Innenhof01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambras_Innenhof01.jpg) (28. 4. 2013).

<http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/> (24. 4. 2013).

<http://www.geolocation.ws/> (16. 4. 2013).

<http://www.habsburger.net/en>, (24. 4. 2013).

<http://homolinka2.blog.cz/1201/letohradek-hvezda-obora-hvezda-2>, (16. 4. 2013).

<http://www.hrad-novehrady.eu/> (24. 4. 2013).

<http://knihovna.nkp.cz/knihovna81/81007.htm> (24. 4. 2013).

<http://www.lobkowicz.cz/media/>. (28. 4. 2013).

[http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder\\_gross/hans-\(und-werkstatt\)-holbein-d.-j.-entwurf-fuer-die-fassadendekoration-des-hauses-zum-tanz-in-basel-04783.html](http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder_gross/hans-(und-werkstatt)-holbein-d.-j.-entwurf-fuer-die-fassadendekoration-des-hauses-zum-tanz-in-basel-04783.html) (28. 4. 2013).

<http://www.manuscriptorium.com/index.php?q=cs/node/185> (9. 4. 2013).

<http://www.npu.cz/vystava-unesco/indikativni-seznam/> (24. 4. 2013)

<http://www.ngprague.cz/>, (25. 4. 2013).

<http://www.manuscriptorium.com/index.php?q=cs/node/185> (9. 4. 2013)

<http://www.prachatice.cz/> (24. 4. 2013).

<http://www.visithluboka.cz/cz/tipy-na-vylet-zajimava-mista-regionu-hluboka-nad-vltavou/21/> (24. 4. 2013).

<http://www.wga.hu/> (2. 4. 2013)

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Maty%C3%A1%C5%A1ova\\_br%C3%A1na](http://cs.wikipedia.org/wiki/Maty%C3%A1%C5%A1ova_br%C3%A1na) (28. 4. 2013).

<http://www.zamek-bucovice.cz/> (24. 4. 13).

<http://www.zamek-kratochvile.eu/> (28. 4. 2013).

<http://www.zamek-trebon.eu/> (24. 4. 2013).

## 9. Seznam obrazové přílohy

- 1) **Giotto di Bondone**, *Oplakávání Ježíše Krista* (výřez z cyklu Scény ze života Panny Marie a Krista), kolem roku 1304-1306, freska, Kaple Scrovegni (Aréna), Padova. Převzato z: Anna-Carola Krausová, *Dějiny malířství. Od renesance po současnost*, Praha 2008, s. 7.
- 2) **Giorgione**, *La Tempesta (Bouře)*, kolem roku 1510, olej na plátně, 78 x 72 cm, Galleria dell' Accademia, Benátky. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/>, 2. 4. 2013.
- 3) **Giovanni Bellini**, *Portrét dóžete Leonarda Loredana*, 1501-1505, olej na dřevě, 62 x 45 cm, National Gallery, Londýn. Převzato z: <http://www.wga.hu/>, 2. 4. 2013.
- 4) **Giorgione**, *Spící Venuše*, kolem roku 1510, olej na plátně, 108 x 175 cm, Gemäldegalerie, Drážďany. Převzato z: Manfred Wundram, *Renesance*, Praha 2007, s. 22, obr. 19.
- 5) **Masaccio**, *Svatá Trojice*, kolem roku 1427, freska, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Florencie. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/>, 2. 4. 2013.
- 6) **Sandro Botticelli**, *Zrození Venuše*, 1485, tempera na plátně, 172,5 x 278 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/>, 2. 4. 2013.
- 7) **Michelangelo Buonarroti**, *Léda s labutí*, 1535-1560, olej na plátně, 105 x 135 cm, National Gallery, Londýn. Převzato z: <http://www.wga.hu/>, 15. 4. 2013.
- 8) **Raffael Santi**, *Triumf Galatei*, 1511, freska, 295 x 225 cm, Villa Farnesina, Řím. Převzato z: <http://www.wga.hu/>, 15. 4. 2013.
- 9) **Leonardo da Vinci**, *Madona ve skalách*, 1483-1486, olej na plátně, 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Paříž. Převzato z: Melissa Ricketts, *Mistři světového malířství. Renesance*, Praha 2005, s. 213.
- 10) **Tizian**, *Danaë*, 1544 - 1545, olej na plátně, 117 x 69 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapol. Převzato z: <http://www.wga.hu/>, 2. 4. 2013.
- 11) **Rogier van der Weyden**, *Levé křídlo Middelburského oltáře*, kolem roku 1460, dřevo, 91 x 40 cm, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlín. Převzato z: Anna-Carola Krausová, *Dějiny malířství. Od renesance po současnost*, Praha 2008, s. 26.

- 12) **Pieter Bruegel st.**, *Lovci na sněhu (Zima)*, 1565, olej na dubové desce, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/>, 16. 4. 2013.
- 13) **Agnolo Bronzino**, *Venuše, Cupid a Čas (Alegorie touhy)*, kolem roku 1550, olej na dřevě, 146 x 116 cm, National Gallery, Londýn. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/>, 16. 4. 2013.
- 14) **Parmigiano**, *Madonna dal Collo Lungo (Madona s dlouhým krkem)*, 1534-1540, olej na desce, 216 x 132 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/>, 15. 4. 2013.
- 15) **Mistři školy Fontainebleau**, *Gabrielle d' Estrées a jedna z jejích sester*, kolem roku 1595, olej na plátně, 96 x 125 cm, Musée du Louvre, Paříž. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/>, 16. 4. 2013.
- 16) **El Greco**, *Vzkříšení*, 1596-1600, olej na plátně, 275 x 127 cm, Museo del Prado, Madrid. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/>, 15. 4. 2013.
- 17) **Tintoretto** (Jacopo Robusti), *Judita a Holofernes*, kolem roku 1579, olej na plátně, 188 x 251 cm, Museo del Prado, Madrid. Převzato z: Melissa Ricketts, *Mistři světového malířství. Renesance*, Praha 2005, s. 440.
- 18) Praha-Hrad, *Letohrádek v Královské zahradě*, 1538-1540, patro: Bonifác Wolmut, 1556-57. Převzato z: <http://www.geolocation.ws/v/P/23641515/belvedr-letohrdek-krlovny-anny-03-05/en>, 16. 4. 2013.
- 19) Praha-Liboc, *letohrádek Hvězda v Nové královské oboře*, 1555-1556, návrh: arcivévoda Ferdinand, provedli: G. A. Aostalli a G. Lucchese, vedení hlavně B. Wolmutem. Převzato z: <http://homolinka2.blog.cz/1201/letohradek-hvezda-obora-hvezda-2>, 16. 4. 2013.
- 20) *Sgrafita na průčelí domů na Horním náměstí*, 2. polovina 16. století, Slavonice. Foto: Národní památkový ústav - Prokop Paul. Převzato z: <http://www.npu.cz/vystava-unesco/indikativni-seznam/>, 24. 4. 2013.
- 21) *Štuková výzdoba Císařského pokoje*, kolem roku 1583-1584, štuk a nástěnné malby, Bučovice, státní zámek Bučovice. Foto: Vít Pávek. Převzato z: <http://www.zamek-bucovice.cz/>, 24. 4. 2013.
- 22) *Výzdoba fasády Staré radnice (č. p. 1) na Velkém náměstí*, 70. léta 16. století, chiaroscurová nástěnná malba, Prachatice. Převzato z: <http://www.prachatice.cz/>, 24. 4. 2013.

- 23) **Bartholomeus Spranger**, *Epitaf zlatníka Müllera*, 1590-1591, olej na plátně, 243 x 160 cm, Národní galerie, Praha. Převzato z: <http://www.ngprague.cz/>, 25. 4. 2013.
- 24) **Jacob Seisenegger**, *Podobizna Vratislava z Pernštejna*, 1558, olej na plátně,?, Lobkowiczské sbírky, Nelahozeves. Převzato z: Jarmila Vacková, *Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620*, in: Jiří Dvorský, *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 102.
- 25) **Alonso Sánchez Coello**, *Podobizna Marie Maximiliány Manrique de Lara s dcerou*, kolem roku 1568 (?), olej na plátně,?, Lobkowiczské sbírky, Nelahozeves, Převzato z: Ibidem, s. 105.
- 26) **Guiseppe Arcimboldo**, *Návrh kostýmu rytíře*, 1585, perokresba na bílém papíře, 301 x 198 mm, Galleria degli Uffizi, Florencie. Převzato z: <http://www.wga.hu/>, 24. 4. 2013.
- 27) **Guiseppe Arcimboldo**, *Vertumnus*, kolem roku 1590, olej na plátně, 68 x 56 cm, Skoklosters Slott, Bålsta, Stockholm. Převzato z: <http://www.wga.hu/>, 24. 4. 2013.
- 28) **Bartholomeus Spranger**, *Venuše a Adonis*, 1597, olej na plátně, 163 x 104 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/>, 24. 4. 2013.
- 29) **Bartholomeus Spranger**, *Alegorie vlády Rudolfa II.*, 1592, olej na plátně,?, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Převzato z: <http://www.habsburger.net/en>, 24. 4. 2013.
- 30) **Josef Heintz st.**, *Klanění pastýřů*, ?, olej na mědi, 29,7 x 21,8 cm, Národní galerie, Praha. Převzato z: Eliška Fučíková, *Malířství a sochařství*, in: Eliška Fučíková - Beket Bukovinská - Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 93.
- 31) **Hans von Aachen**, *Portrét císaře Rudolfa II.*, kolem roku 1590, olej na plátně, 60 x 48 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Převzato z: <http://www.wga.hu/>, 24. 4. 2013.
- 32) **Joris Hoefnagel**, *Škeble, rak a krab*, 90. léta 16. století, akvarel a kvaš na pergamenu, 145 x 196 mm, Národní galerie, Praha. Převzato z: Eliška Fučíková, *Malířství a sochařství*, in: Eliška Fučíková - Beket Bukovinská - Ivan Muchka, *Umění na dvoře Rudolfa II.*, Praha 1988, s. 87.

- 33) **Hans Hoffmann**, *Zajíc na pasece*, 1585, olej na dřevě, 62 x 78 cm, soukromá sbírka, Londýn. Převzato z: Ibidem, s. 83.
- 34) **Dick de Quade van Ravesteyn**, *Alegorie na vládu Rudolfa II.*, 1603, olej na dřevě, 213 x 142 cm, Národní galerie, Praha. Převzato z: Ibidem, s. 91. "
- 35) **Roelandt Savery**, *Ráj*, 1618, olej na dubovém dřevě, 35 x 107 cm, Národní galerie, Praha. Převzato z: <http://www.wga.hu/>, 24. 4. 2013
- 36) *Rodokmen pánů z Rožmberka*. Převzato z: Bohumír Němec, *Rožmberkové. Životopisná encyklopedie panského rodu*, ČB 2001, s. 108-111.
- 37) *Český stát v 16. a na počátku 17. století a vyznačením rožmberského majetku kolem roku 1592*. Převzato z: Jaroslav Pánek, *Petr Vok z Rožmberka. Život renesančního kavalíra*, Praha 2010, s. 120.
- 38) *Rožmberský erb*, Převzato z: <http://www.hrad-novehrady.eu/>, 24. 4. 2013.
- 39) **Neznámý autor**, *Dělení růží* (centrální výjev s Vítkem z Prčice při hradu a městě Český Krumlov), 50. léta 16. století, olejomalba na plátně, 166 x 220 cm, Národní památkový ústav ÚOP Telč, SZ Telč. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 334-335.
- 40) *Mapa znázorňující cesty posledních Rožmberků*. Převzato z: Jaroslav Pánek, *Petr Vok z Rožmberka. Život renesančního kavalíra*, Praha 2010, s. 62.
- 41) *Vimperk*, 1712, mědiryt, 19 x 16 cm. Převzato z: <http://www.antikvariatbretschneider.cz/shop/cechy-veduty/2063-vimperk-vogt-mediryt-1712.html>, 25. 4. 2013.
- 42) **Jan Willenberg** (publikováno v díle Bartoloměje Paprockého *Diadochos*, 1602), *Veduta renesanční Bechyně s novým zámkem*. Převzato z: Aleš Stejskal - Ladislav Pouzar, *Renesanční Bechyně*, Český Krumlov 1998, s. 22.
- 43) *Erb Petra Voka a jeho manželky Kateřiny z Ludanic*. Převzato z: [http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/osobno\\_pevoro.xml](http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/osobno_pevoro.xml), 24. 4. 2013.
- 44) *Rožmberští vladaři v 15. - 17. století*. Převzato z: Jaroslav Pánek, *Poslední Rožmberk. Životní příběh Petra Voka*, Praha 1996, s. 21.
- 45) *Plán města Třeboně* (detail), 1863. Převzato z: <http://digi.ceskearchivy.cz/DA?lang=cs&menu=3&doctree=1mat22&id=540004> 25. 4. 2013.
- 46) **Jan Blumberger**, *Pohřební štít Petra Voka z Rožmberka*, 1611, dřevěná deska pokrytá reliéfním aplikovaným a vyšívaným dekorem, 100 x 60cm, Národní



- muzeum, Praha. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmbekové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 106.
- 47) *Rožmbekská knihovna na zámku v Třeboni* (kopie původních knihovnických skříní). Převzato z: <http://www.zamek-trebon.eu/>, 24. 4. 2013.
- 48) *Heraldický supralibros Petra Voka z Rožmbek*, 1570. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmbekové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 278.
- 49) *Titulní list publikace Herbář aneb bylinář* (Pietro Andrea Mattioli, 1596). Převzato z: <http://knihovna.nkp.cz/knihovna81/81007.htm>, 24. 4. 2013.
- 50) *Pohled na zámek Bechyně*. Převzato z: <http://www.visithluboka.cz/cz/tipy-na-vylet-zajimava-mista-regionu-hluboka-nad-vltavou/21/>, 24. 4. 2013.
- 51) *Pohled na zámek Třeboň*. Foto: autorka, duben 2013.
- 52) **Erasmus Habermal** (?), *Sluneční hodiny vodorovné*, kolem roku 1600, zlacená mosaz a železo, v. 1,5 cm, š. 10,2 cm, hl. 9,4 cm, Národní technické muzeum, Praha. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmbekové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 621.
- 53) **Egidius Sadeler**, *Ex libris knihovny Petra Voka z Rožmbek*, 1609, rytina, 22,6 x 14,6 cm, soukromá sbírka. Převzato z: Ibidem, s. 273.
- 54) **Hertzich van Bein**, *Řád lebky* (detail obrazu *Petr Vok z Rožmbek s Řádem lebky a privilegiem pro městy Vyšší Brod*), před rokem 1608, zlacená mosaz (?). Převzato z: Ibidem, s. 495.
- 55) *Kreslený inventář stříbra Polyxeny z Lobkovic* (ukázky nádobí s rožmbekskými heraldickými symboly), před polovinou 17. století, 110 listů vevázaných do knihy od strany 49, předchozí listy prázdné, kresby perem v hnědém tónu na papíře, Lobkowiczská knihovna, zámek Nelahozeves. Převzato z: Ibidem, s. 342-343.
- 56) *Kunstkomoza na zámku v Třeboni* (rekonstrukce). Převzato z: Ibidem, s. 614.
- 57) **Jan a Adriaen Collaertovi**, *Judita* (vzor pro nástěnnou malbu na fasádě nového purkrabství), dřevořez. Převzato z: [http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_oinf\\_sthrza.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_oinf_sthrza.xml), 27. 4. 2013.
- 58) Detail *rožmbekského jezdce*, kolem roku 1580, nástěnná malba na fasádě domu č. p. 39, Latrán, Český Krumlov. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmbekové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 95.

- 59) Detail *rožmberské pětilisté růže*, nástěnná malba na fasádě domu č. p. 9, Náměstí Svornosti, Český Krumlov. Převzato z: <http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/img.php?img=1912&LANG=cz>, 27. 4. 2013.
- 60) *Chodba s erbovní výzdobou*, 1563, zámek Český Krumlov. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 327.
- 61) *Vojenský motiv zbrojí a trofejí*, po polovině 16. století, nástěnná malba, třetí nádvoří, zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.
- 62) **Georg Widman**, *Lovecký výjev*, 80. léta 16. století, nástěnná malba na klenbě vstupního sálu, zámek Kratochvíle. Převzato z: <http://www.zamek-kratochvile.eu/>, 28. 4. 2013.
- 63) **Antonio Melani**, *Štuková výzdoba stropu ložnice Petra Voka*, 1587, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 64) **P. H. Woeiriot de Bouzey**, Emblém z knihy Georgette de Montenay *Emblematum Christianorum Centuria*, poprvé vydané v roce 1571 v Lyonu (reprodukce). Převzato z: Milada Lejsková-Matyášová, Program štukové výzdoby tzv. soudnice zámku v Bechyni, *Umění XXI*, 1973, č. 1, s. 3.
- 65) **Antonio Melani**, *Výseč klenby s vyobrazením motivu memento mori*, 1587, detail štukové výzdoby stropu ložnice Petra Voka, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 66) **Antonio Melani**, *Vyobrazení tří teologických Ctností – Víra, Naděje a Láska*, 1587, detail štukové výzdoby ložnice Petra Voka, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 67) *Alegorické zobrazení filozofie či věd (?)*, 80. léta 16. století (?), fragment nástěnné malby v ložnici Petra Voka, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 68) **Antonio Melani**, *Temperantia* (detail štukové výzdoby Bílého pokoje), před rokem 1589, zámek Kratochvíle. Převzato z: Milada Lejsková-Matyášová, Program štukové výzdoby tzv. soudnice zámku v Bechyni, *Umění XXI*, 1973, č. 1, s. 13.
- 69) **Gabriel de Blonde (?)**, *Judita*, po roce 1578, detail výzdoby fasády Nového purkrabství, zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.

- 70) **Raimund Paul**, *Sv. Jan Evangelista*, přelom 80 a 90. let 16. století, detail malovaného dřevěného kazetového stropu v pracovně Petra Voka, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 71) **Raimund Paul**, *Vegetabilní a zoomorfni motivy*, přelom 80 a 90. let 16. století, detail malovaného dřevěného kazetového stropu v pracovně Petra Voka, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 72) **Anthonie Blocklandt**, *Sv. Jan Evangelista*, kolem roku 1575, rytina na papíře, 217 x 280 mm, The British Museum, Londýn. Převzato z: <http://www.britishmuseum.org/>, 28. 4. 2013.
- 73) *Celkový pohled do Rytířského sálu (tabulnice) s manýristickou výzdobou*, počátek 17. století, hrad Rožmberk. Převzato z: Václav Bůžek - Ondřej Jakubec - Pavel Král, *Jan Zrinský ze Serynu. Životní příběh synovce posledních Rožmberků*, Praha 2009, s. 64-65.
- 74) *Cyklus Deseti lidských věků – Věk sedmdesáti let*, nástěnná malba v Rytířském sále, hrad Rožmberk, počátek 17. století podle stejnojmenné předlohy Crispijna de Passe, kolem roku 1600, rytina. Převzato z: Ibidem, s. 76-77.
- 75) *Cyklus Pěti lidských smyslů – Čich*, nástěnná malba v Rytířském sále, hrad Rožmberk, počátek 17. století podle stejnojmenné předlohy Maartena de Vose vyryté Raphaellem Sadelerem I., 1581, rytina. Převzato z: Ibidem, s. 86-87.
- 76) *Cyklus Čtyř lidských povah – Melancholický temperament*, nástěnná malba v Rytířském sále, hrad Rožmberk, počátek 17. století podle stejnojmenné předlohy Maartena de Vose vyryté Raphaellem Sadelerem I., po roce 1583, rytina. Převzato z: Ibidem, s. 86-87.
- 77) **Středoevropský (nizozemský?) malíř**, *Děti planety Venuše*, počátek 17. století, olej na plátně, Rytířský sál, hrad Rožmberk. Převzato z: Ibidem, s. 123.
- 78) *Tzv. hudební výklenek s ústřední scénou Múz a nymf muzicírujících na úpatí Helikónu*, počátek 17. století, Rytířský sál, hrad Rožmberk. Převzato z: Ibidem, s. 102.
- 79) **Mistr pánů z Rožmberka**, *Portrét Petra Voka z Rožmberka*, 1552 (?), olej na plátně, 182 x 88 cm, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 490.

- 80) **Mistr pánů z Rožmberka**, *Portréty Alžběty, Bohunky a Evy z Rožmberka*, kolem roku 1554, olej na plátně, 184 x 96 cm, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves. Převzato z: Ibidem, s. 484 a 491.
- 81) **Saský malíř (?)**, *Podobizna Petra Voka*, 1580, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves. Převzato z: Ibidem, s. 486.
- 82) **Neznámý malíř**, *Petr Vok z Rožmberka s Řádem lebky a privilegiem pro městyš Vyšší Brod* (detail), po roce 1608, olej na plátně, 217 x 134 cm, soukromý majetek. Převzato z: Ibidem, s. 494.
- 83) **Neznámý malíř (Bartoloměj Beránek Jelínek?)**, *Imperiální alegorie: Návrat Zlatého věku ve znamení Panny* (kopie obrazu Hanse von Aachena), po roce 1600, olej na plátně, 60 x 49 cm, SZ Třeboň. Převzato z: Ibidem, s. 611.
- 84) **Neznámý malíř (Bartoloměj Beránek Jelínek?)**, *Alegorie Míru, Blahobytu a Umění* (kopie obrazu Hanse von Aachena), po roce 1600, olej na plátně, 45,5 x 33,5 cm, soukromá sbírka, Praha. Převzato z: Ibidem, s. 611.
- 85) **Jindřich de Veerle**, *Veduta města Netolic s letohrádkem Kratochvíle* (detail zámku před barokní přestavbou), 1686. Převzato z: [http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/osobno\\_jideve.xml](http://www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/osobno_jideve.xml), 28. 4. 2013.
- 86) *Půdorys zámku Bechyně*. Převzato z: Aleš Stejskal - Ladislav Pouzar, *Renesanční Bechyně*, Český Krumlov 1998, s. 15
- 87) *Vstupní průčelí zámku s nástěnnými malbami*, 80. léta 16. století (?), Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 88) **Hans Vredeman de Vries**, *Grottesco: in diversche manieren...*, 1565-1571, předloha pro malované rámování oken průčelí zámku v Bechyni. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 422.
- 89) **Bartoloměj Beránek Jelínek**, *Nástěnné malby na nádvoří zámku*, přelom 80. a 90. let 16. století, fresco-secco na vápenné omítce, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 90) **Bartoloměj Beránek Jelínek**, *Nástěnné malby na nádvoří zámku - vstupní průčelí*, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 91) **Bartoloměj Beránek Jelínek**, *Nástěnné malby na nádvoří zámku - vstupní průčelí*, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 92) **Hans Holbein mladší**, *Fasáda domu Zum Tanzen*, 1522-1523, nástěnná malba, Basilej. Převzato z: [http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder\\_gross/hans-](http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder_gross/hans-)

[und-werkstatt\)-holbein-d.-j.-entwurf-fuer-die-fassadendekoration-des-hauses-zum-tanz-in-basel-04783.html](http://und-werkstatt-holbein-d.-j.-entwurf-fuer-die-fassadendekoration-des-hauses-zum-tanz-in-basel-04783.html), 28. 4. 2013.

- 93) *Nástěnné malby na nádvoří zámku - vstupní průčelí* (detail), Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 94) *Kaina zabíjející svého bratra Ábela* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 95) *Alegorie autority a moci (?)* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 96) *Herkules* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 97) *Mužské postava v iluzivní nice* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 98) *Postava v iluzivní nice* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 99) *Vyobrazení vojenského tábora* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 100) *Vyobrazení motivu bitvy* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 101) *Babylonská věž* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 102) *Centrální výjev s motivem bitvy - alegorie Vítězství (?)* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 103) *Mužská figura v iluzivní nice* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 104) *Zápas Jákoba s andělem (?)* (detail), nástěnné malby na vstupním průčelí nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 105) *Nástěnné malby na nádvoří zámku - východní křídlo*, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 106) *Vnější fasáda zámku Kratochvíle*. Převzato z: <http://www.zamek-kratochvile.eu/fotogalerie/exteriery/>, 28. 4. 2013.
- 107) *Nástěnné malby na nádvoří zámku - východní křídlo* (detail), Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 108) *Nástěnné malby na nádvoří zámku - východní křídlo* (detail), Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.

- 109) *Vyobrazení anděla* (detail), nástěnné malby na východním křídle nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 110) *Nástěnné malby na nádvoří zámku - západní křídlo*, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 111) *Nástěnné malby na nádvoří zámku - západní křídlo* (detail), Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 112) *Nástěnné malby na nádvoří zámku - západní křídlo* (detail), Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 113) *Nástěnné malby na nádvoří zámku - západní křídlo* (detail), Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 114) *Výjev z biblického příběhu o uzdravení slepého Tobiáše* (detail), nástěnné malby na západním křídle nádvoří zámku, Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 115) **Gabriel de Blonde**, *Nástěnné malby třetího nádvoří*, kolem roku 1575, zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.
- 116) **Heinrich Teufel (?)**, *Nástěnné malby na fasádě nádvoří*, 1569-1571, zámek Ambras, Innsbruck. Převzato z:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambras\\_Innenhof01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambras_Innenhof01.jpg). 28. 4. 2013.
- 117) *Tzv. Vokův svatební sál*, 70.-90. léta 16. století, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2012.
- 118) **Bartoloměj Beránek Jelínek (?)**, *Vyobrazení alegorií Ctností a Neřestí*, 90. léta 16. století, fresco-secco, okenní špalety na západní straně tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně, Foto: autorka, březen 2012.
- 119) *Výzdoba klenby okenních výklenků*, západní strana tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně, Foto: autorka, březen 2012.
- 120) *Alegorie Neřesti (Lenost) s oslíkem*, okenní výklenek západní strany tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně, Foto: autorka, březen 2012.
- 121) *Alegorie Ctnosti (Temperantia)*, okenní výklenek západní strany tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně, Foto: autorka, březen 2012.
- 122) *Alegorie Neřesti (Závist)*, okenní výklenek západní strany tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně, Foto: autorka, březen 2012.
- 123) *Debora*, okenní výklenek východní strany tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně, Foto: autorka, březen 2012.
- 124) *Adam a Eva*, vstupní výklenek jižní strany tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně, Foto: autorka, březen 2012.

- 125) *Oválné rámce se zavíjenými ozdobami, dvojicí andílků a nedochovanými znaky uvnitř*, jižní stěna tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně, Foto: autorka, březen 2012.
- 126) **Hendrick Goltzius**, *Invidia* (reprodukce), 1585-1589, rytina, 216 x 144 mm, Rijksmuseum, Amsterdam. Převzato z: Zuzana Hlavicová, *Malířská výzdoba Rožmberského sálu na zámku Bechyně* (bakalářská diplomová práce), Seminář dějiny umění FF MU, Brno 2006, s. 27.
- 127) **Hendrick Goltzius**, *Debora* (reprodukce), 1585-1589, rytina. Převzato z: Ibidem, s. 27.
- 128) **Neznámý malíř z Francie či jižního Německa (?)**, *Tři teologické Ctnosti (Vira, Lásky, Naděje)*, kolem roku 1588, nástěnné malby, čtvrté nádvoří, zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.
- 129) *Alegorie Spravedlnosti*, 60. léta 16. století, sgrafíto, Míčovna, Praha.
- 130) „*Šternbernští štítonoši*“, přelom 16. a 17. století, fresco - secco, jižní stěna tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2013.
- 131) *Vyobrazení královského komorního soudu*, přelom 16. a 17. století, fresco - secco, východní stěna tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2013.
- 132) *Vyobrazení purkrabského soudu*, přelom 16. a 17. století, fresco - secco, východní stěna tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2013.
- 133) *Vyobrazení menšího zemského soudu*, přelom 16. a 17. století, fresco - secco, východní stěna tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2013.
- 134) *Vyobrazení královského dvorského soudu*, přelom 16. a 17. století, fresco - secco, východní stěna tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2013.
- 135) *Vyobrazení většího zemského soudu*, přelom 16. a 17. století, fresco - secco, severní stěna tzv. Vokova svatebního sálu, zámek Bechyně. Foto: autorka, březen 2013.
- 136) **Neznámý malíř**, *Zasedání většího zemského soudu v Praze za účasti Rudolfa II. v roce 1593*, počátek 17. století (podle předlohy z doby po roce 1594), olej na plátně, 105,3 x 130,3 cm, Národní muzeum, Praha. Převzato z: Jaroslav Pánek et

- al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 325.
- 137) **Bartoloměj Beránek Jelínek**, *Výzdoba vnější fasády Hrádku a pláště věže*, 1590, zámek Český Krumlov. Převzato z:  
[http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_2nadvori\\_vez.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_2nadvori_vez.xml), 28. 4. 2013.
- 138) **Martino Rota** (připsáno), *Portrét Jana z Pernštejna*, 1591, olej na plátně, Lobkowiczské sbírky, zámek Nelahozeves. Převzato z:  
<http://www.lobkowicz.cz/media/>.
- 139) *Detail Portrétu Jana z Pernštejna s vyobrazením Hrádku a věže*.
- 140) *Zámecká věž*, historické foto po roce 1950. Převzato z:  
<http://www.castle.ckrumlov.cz/img.php?img=583&LANG=cz>, 28. 4. 2013.
- 141) **Bartoloměj Beránek Jelínek**, *Výzdoba vnější fasády Hrádku*, přelom 80. a 90. let 16. století, nástěnná malba, zámek Český Krumlov, Foto: autorka, duben 2013.
- 142) *Nástěnné malby na vnější fasádě Hrádku* (detail), zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.
- 143) *Nástěnné malby na vnější fasádě Hrádku* (detail), zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.
- 144) *Nástěnné malby na vnější fasádě Hrádku*, lunetová římsa a vikýř (detail), zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.
- 145) **Bartoloměj Beránek Jelínek**, *Výzdoba pláště věže*, 1590, nástěnná malba, zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.
- 146) *Detail výzdoby věže - terakotové ženské, mužské a lví maskarony*, spodní část arkádového ochozu věže, zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.
- 147) *Detail výzdoby věže - busta v nice a terakotové maskarony*, tambur věže, zámek Český Krumlov. Foto: autorka, duben 2013.
- 148) **Ferdinand Runk**, *Zámek Český Krumlov s Lazebnickým mostem a zámeckou věží*, počátek 19. století, kvaš. Převzato z:  
[http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_2nadvori\\_histve.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_2nadvori_histve.xml), 28. 4. 2013.
- 149) **Karel Zenker**, *Pohled na Hrádek a zámeckou věž*, 1843. Převzato z:  
[http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_2nadvori\\_histve.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_2nadvori_histve.xml), 28. 4. 2013.



- 150) *Hrádek a zámecká věž* (stav před opravou v 90. letech 20. století). Převzato z: [http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek\\_2nadvori\\_rekvez.xml](http://www.castle.ckrumlov.cz/docs/cz/zamek_2nadvori_rekvez.xml), 28. 4. 2013.
- 151) **Bartoloměj Beránek Jelínek (?)**, *Portrét Petra Voka z Rožmberka*, počátek 17. století, olej na plátně, 47 x 36 cm, Galerie cisterciáckého opatství, Vyšší Brod. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 493.
- 152) **Bartoloměj Beránek Jelínek (?)**, *Zesnulý Vilém z Rožmberka na katafalku*, 1592, olej na plátně, 98 x 229 cm, Lobkowiczská sbírka, zámek Nelahozeves. Převzato z: Ibidem, s. 493.
- 153) **Hans von Aachen**, *Alegorie aneb Vítězství Spravedlnosti*, 1598, olej na měděné desce, 56 x 47 cm, Alte Pinakothek, Mnichov. Převzato z: <http://www.artmuseum.cz/index.php>, 28. 4. 2013.
- 154) **Hans von Aachen**, *Alegorie Míru, Blahobytu a Umění*, 1602, olej na plátně, 197 × 142 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg. Převzato z: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aachen,\\_Hans\\_von\\_-\\_Alegoria\\_de\\_la\\_Paz\\_\(1602\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aachen,_Hans_von_-_Alegoria_de_la_Paz_(1602).jpg), 28. 4. 2013.
- 155) **Tomáš Třebochovský**, *Výzdoba dvořanské světnice*, 1603-1604, nástěnná malba, zámek Třeboň. Převzato z: <http://www.zamek-trebon.eu/>, 28. 4. 2013.
- 156) *Rožmberský jezdec*, detail výzdoby klenby dvořanské světnice, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 157) *Výzdoba klenby dvořanské světnice*, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 158) *Výzdoba okenního výklenku dvořanské světnice*, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 159) *Rožmberský heraldický motiv*, severní stěna dvořanské světnice, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 160) *Alianční znak Petra Voka z Rožmberka a Kateřiny z Ludanic*. Převzato z: Jakub Hrdlička, *Páni dvořané Petra Voka z Rožmberka a dvořanská světnice třeboňského zámku*, I. část, *Heraldická ročenka*, 1991, s. 12.
- 161) *Rožmberský heraldický motiv*, severní stěna dvořanské světnice, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 162) *Heraldická výzdoba*, jižní stěna klenby a stěna dvořanské světnice, zámek Třeboň. Převzato z: Jaroslav Pánek et al., *Rožmberkové: rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 218.

- 163) *Heraldická výzdoba*, západní stěna dvořanské světnice, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 164) *Heraldická výzdoba*, severní stěna dvořanské světnice, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 165) *Heraldická výzdoba*, východní stěna dvořanské světnice, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 166) **Tomáš Třebochovský**, *Výzdoba severní zámecké brány*, 1607, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 167) *Detail výzdoby severní brány*, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 168) *Pohled na jižní stranu severní brány*, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 169) *Věž se zámeckou bránou uzavírající vnitřní nádvoří*, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 170) **Tomáš Třebochovský**, *Výzdoba zámecké brány uzavírající vnitřní nádvoří*, 1608, nástěnná malba, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 171) *Detail výzdoby zámecké brány uzavírající vnitřní nádvoří*, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013
- 172) **Dominico Benedetto Cometta**, *Východní brána*, po roce 1600, zámek Třeboň. Foto: autorka, duben 2013.
- 173) **Giovanni Maria Filipi**, *Matyášova brána*, 1614, Pražský hrad. Převzato z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Maty%C3%A1%C5%A1ova\\_br%C3%A1na](http://cs.wikipedia.org/wiki/Maty%C3%A1%C5%A1ova_br%C3%A1na), 28. 4. 2013.

## 10.Obrazová příloha



1



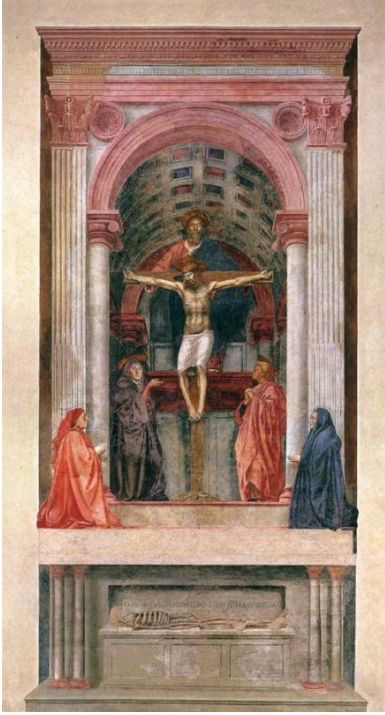
2



3



4



5



6



7



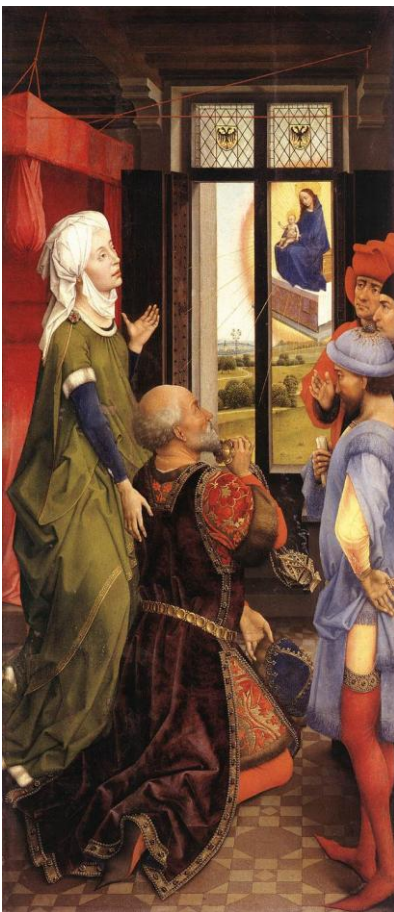
8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22





23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



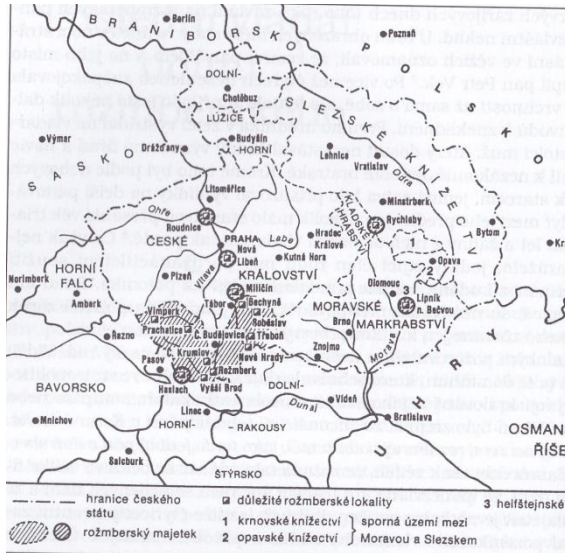
34



35

ROŽMBERKOVÉ			
Vitek z Příc 1169, ♀1194 <b>první doložený příslušník rodu Vítkovců</b> královský stolník, kastelán v Kladsku a Práchni			
Jindřich 1205-1237 předek pánů z Hradce a pravděpodobně pánů ze Stráže a pánů Sezimů z Ústí	Vitek starší z Krumlova 1213-1236 předek pánů z Krumlova	Vitek mladší z Blankenberga 1194-1236, ♀ před 1250 <b>předek pánů z Rožmberka</b>	Vitek z Klokot 1220-1234 předek pánů z Landštejna
		Vitek I. z Přiběnic 1243-1255 nejvyšší komorník ?	Vok I. z Rožmberka 1220, 1250, ♀1262 nejvyšší maršálek, hejtmán ve Štýrsku ⊗ Barbora ze Schaunberga
		Jindřich I. ♀ 1310 nejvyšší komorník ⊗ Eliška z Dobrušky	Zachariáš 1220
Petr I. řečený Udatný ♀ 1347 nejvyšší komorník ⊗ 1) Viola Těšínská ⊗ 2) Kateřina řečená z Vartemberka	Johanka ♀ 1317 ⊗ pravděpodobně Beneš Věrný z Michalovic	Markéta ♀ 1357 ⊗ Bavor II. ze Strakonice	neznámá dcera ♀ před 1344 ⊗ Vok II. z Kravař
Jindřich II. ♀ 1346 u Kresčaku 2. vladař 1451-1457 ⊗ Anežka ze Schaunberga	Petr II. ♀ 1384 probošt kolejištní kapituly na Pražském hradě	Joší I. ♀ 1369 nejvyšší komorník ⊗ Anežka z Wallsee	Oldřich I. ♀ 1390 ⊗ Eliška z Vartemberka
		Jindřich III. ♀ 1412 nejvyšší purkrabí ⊗ 1) Barbora ze Schaunberga ⊗ 2) Eliška z Kravař a z Plumlova	Jan I. ♀ 1389 ⊗ Eliška z Hulsu
		Anna ♀ 1375 ⊗ Jindřich z Lipé z Leuchtenberga	Mecela ♀ 1380 ⊗ Jan z Leuchtenberga
		neznámá dcera ⊗ Tobiaš z Bechyně (Dobek)	
		Petr III. ♀ 1406	Oldřich II. ♀ 1462 nejvyšší purkrabí ⊗ Reinprecht mladší z Wallsee 1. vladař 1418-1451 ⊗ Kateřina z Vartemberka
		Kateřina ♀ po 7.4. 1454	Perchta ♀ 1476 ⊗ Jan z Liechtensteina
Jindřich IV. ♀ 1457 hejtmán ve Slezsku a Šestiměstí 2. vladař 1451-1457 ⊗ Anežka ze Schaunberga	Joší II. ♀ 1467 velkopřevor johanitů a biskup vratislavský ⊗ Anna kněžna Hlohovská	Jan II. řečený Pokojný ♀ 1472 hejtmán ve Slezsku 3. vladař 1457-1472 ⊗ Anna kněžna Hlohovská	Anežka ♀ 1488
Jindřich V. ♀ 1456 4. vladař 1472-1475	Kateřina ♀ 1452 ze Stemberka	Vok II. ♀ 1505 hejtmán v Čechách 5. vladař 1475-1493 ⊗ Markéta z Gutštejna	Lidmila ⊗ Bohaslav ze Svamberka
		Markéta klariska	Petr IV. ♀ 1523 hejtmán v Čechách 6. vladař 1493-1523 ⊗ Alžběta z Kravař ze Strážnice
		Hedvika ♀ 1520 ⊗ Jindřich z Hardegu	Eliška ♀ 1482 ⊗ 1) Volf z Grafenku z Hardegu ⊗ 2) Tobiaš (Dobek) z Boskovice ⊗ 3) Řehoř ze Starbermburga ze Strážnice
		Johanka ♀ 1482 ⊗ 1513/1525	Oldřich III. ♀ 1482 ⊗ 1513/1525
Jan III. ♀ 1532 velkopřevor johanitů 8. vladař 1526-153	Jindřich VI. ♀ 1494 9. vladař 1532-1539	Joší III. ♀ 1539 10. vladař 1539-1545	Jindřich VII. ♀ 1526 7. vladař 1523-1526 ⊗ 1) Magdalena ze Šternberka ⊗ 2) Anna z Hradce
Anna ♀ 1580 ⊗ Jáchym z Hradce	Ferdinand Vok ♀ 1531 ⊗ Jindřich ze Švamberka	Alžběta ♀ 1535 nejvyšší komorník a purkrabí 11. vladař 1551-1592 ⊗ 1) Kateřina Brunšvičká, ⊗ 2) Zofie Braniborská, ⊗ 3) Anna Marie Bádenská ⊗ 4) Polyxena z Pernštejna	Sodonie ♀ 1591 12. vladař 1592-1611 ⊗ Kateřina z Ludanic poslední Rožmberk
Adam II. z Hradce ♀ 1596	Jáchym Oldřich ♀ 1604 poslední pán z Hradce	Lucie Orylie ♀ 1633 Vilém Slavata z Chlumu a Košumberka dědic pánů z Hradce	Petr Vok ♀ 1611
		Jan Zrinský ze Serynu ♀ 1612 dědic části majetku posledního Rožmberka Petra Voka	
		⊗ sňatek ♀ úmrtí	

36



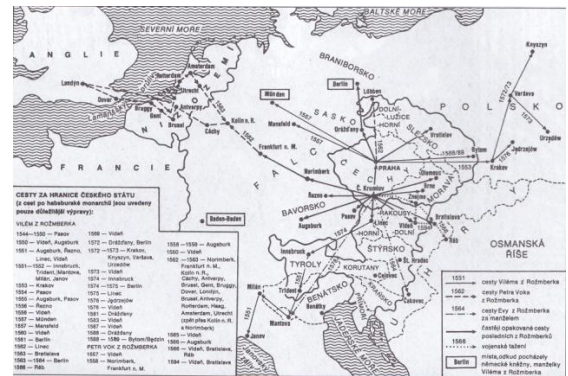
37



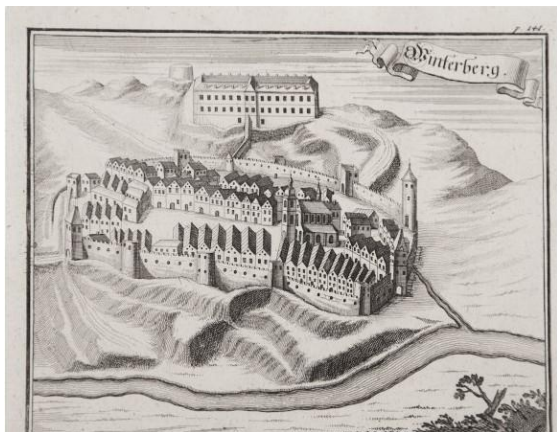
38



39



40



41

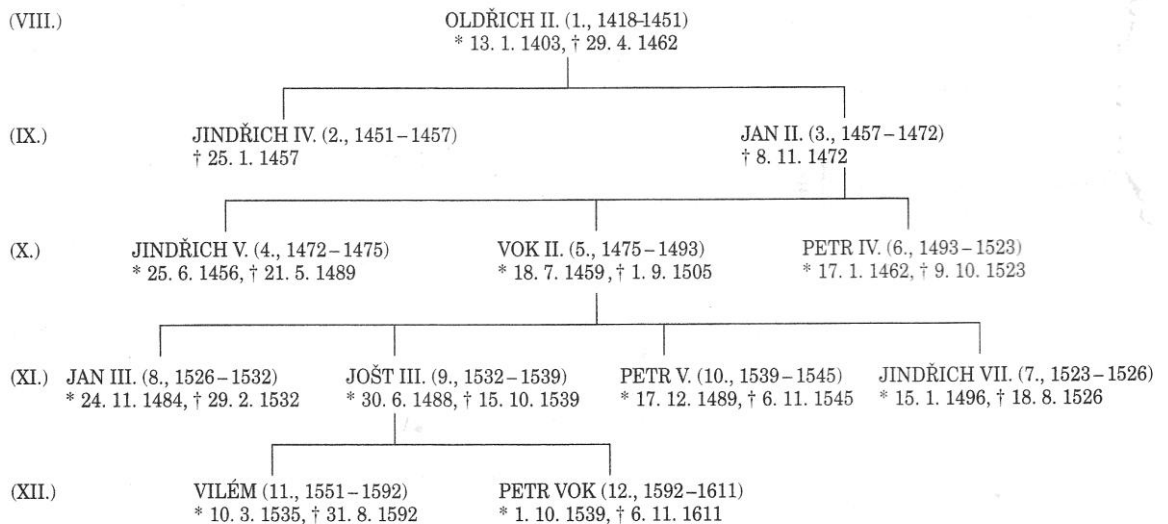


42



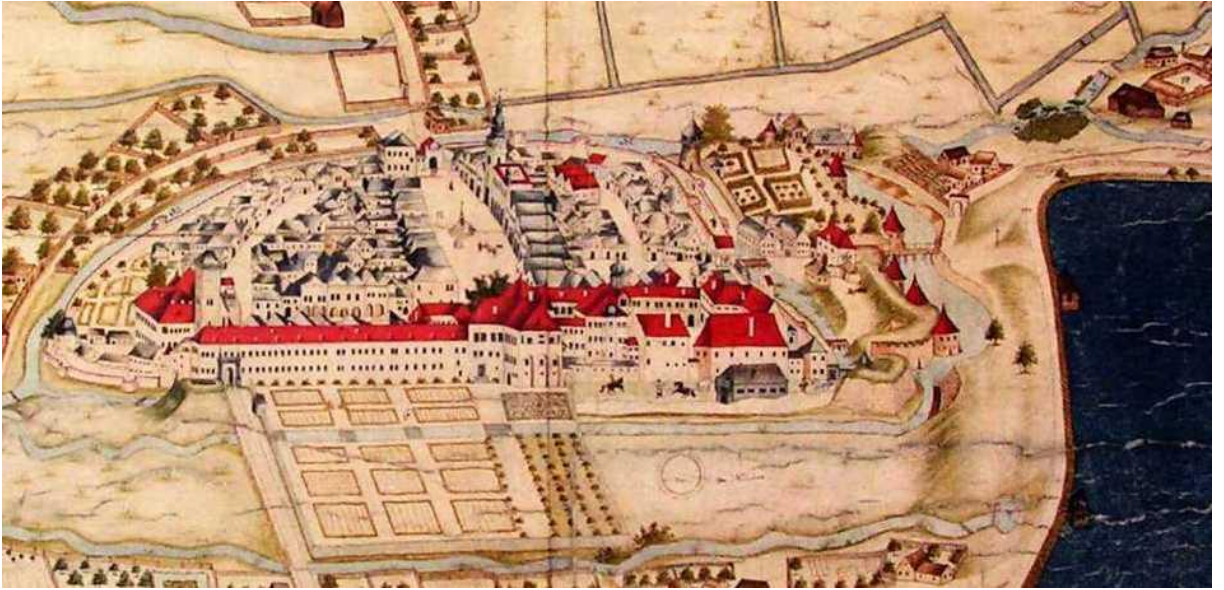
43

ROŽMBERŠTÍ VLADAŘI V 15. – 17. STOLETÍ  
(Tabulka zachycuje základní vztahy mezi dvanácti vladaři z VIII. – XII. generace rodu)



\* narození † úmrtí (VIII.) pořadové číslo generace (1.) pořadové číslo vladaře 1418-1451 rozpětí vladařské působnosti

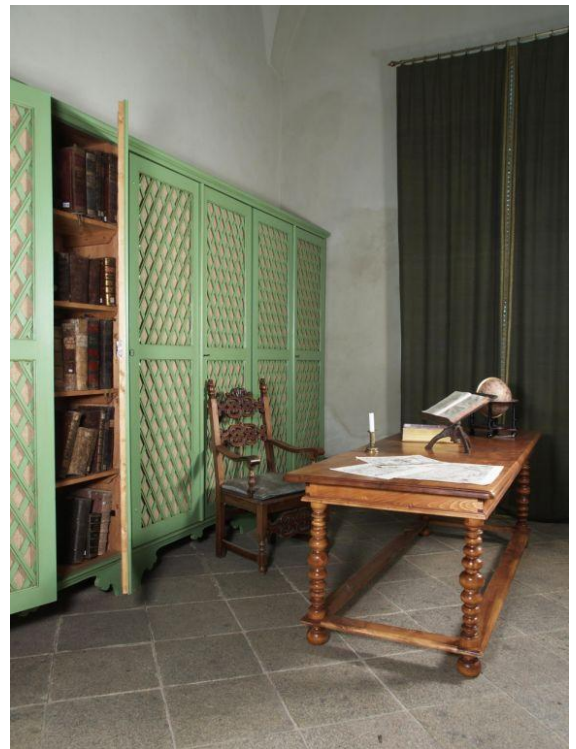
44



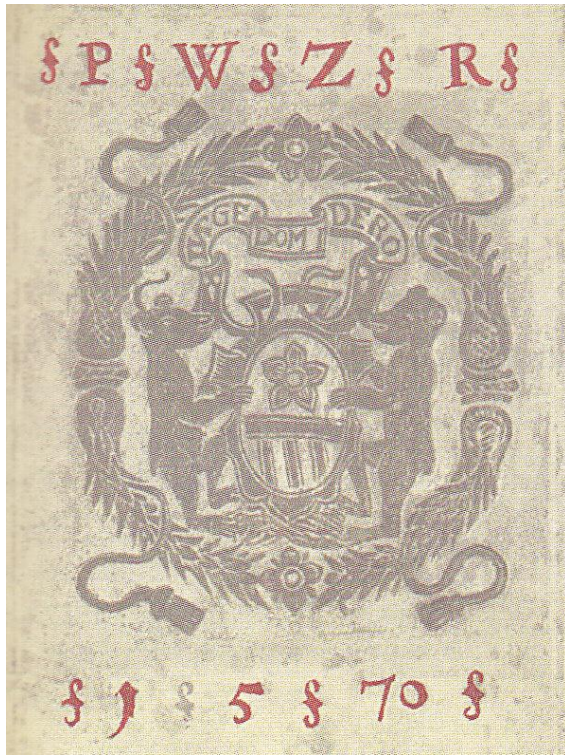
45



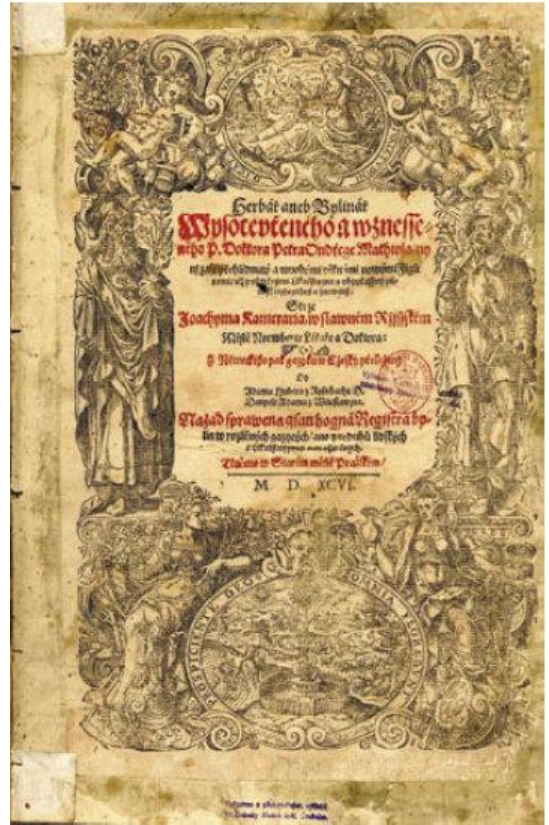
46



47



48



49



50

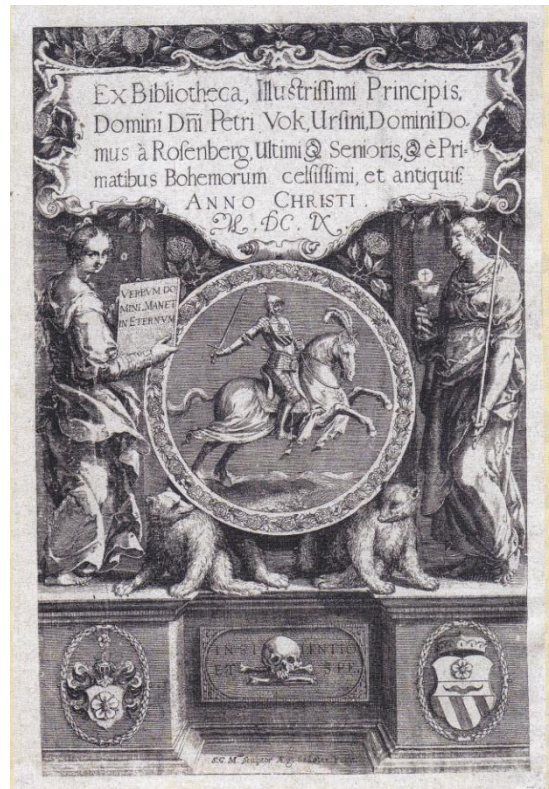




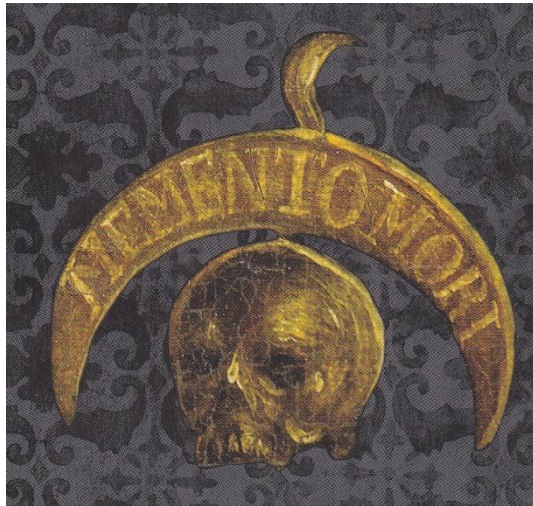
51



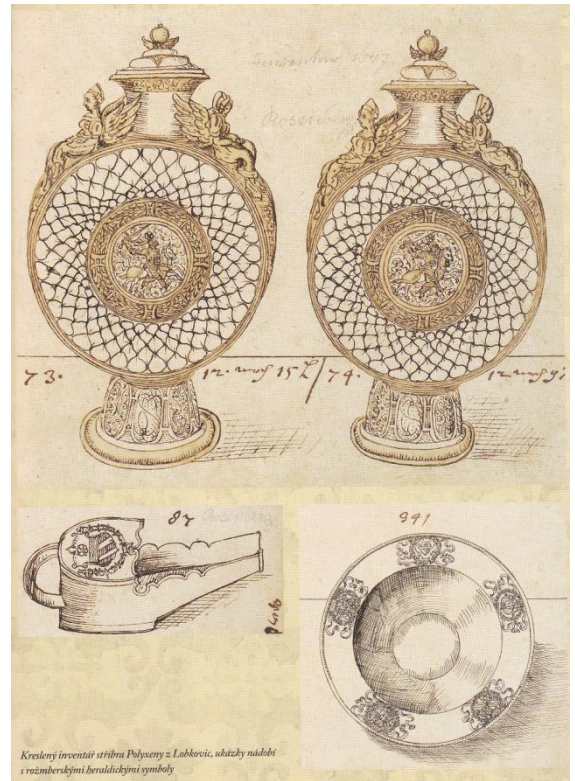
52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70

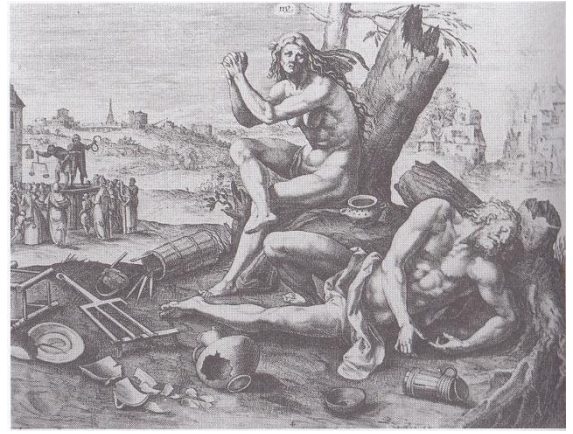


71



72





76



77

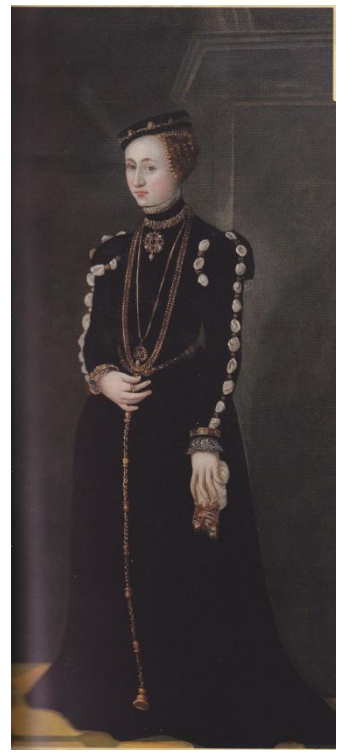


78





79



80



81



82



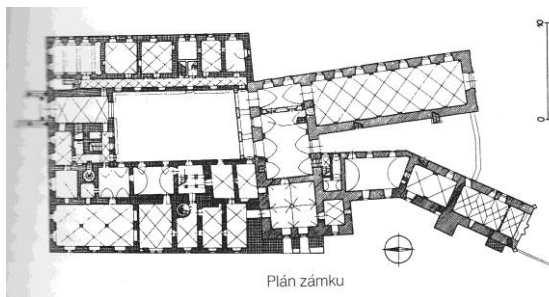
83



84



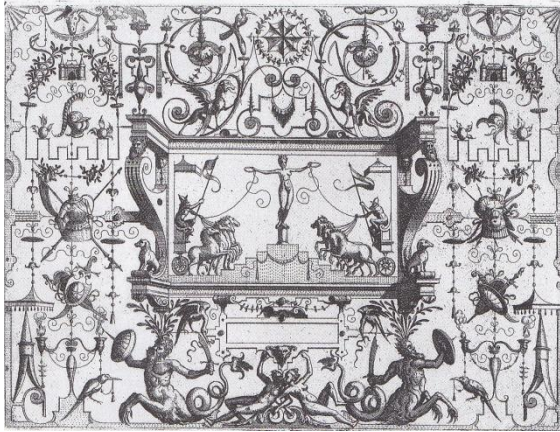
85



86



87



88



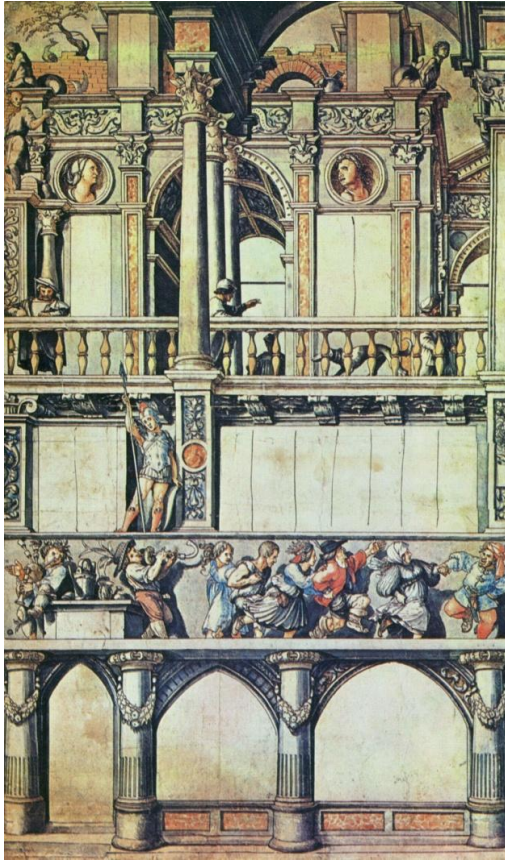
89



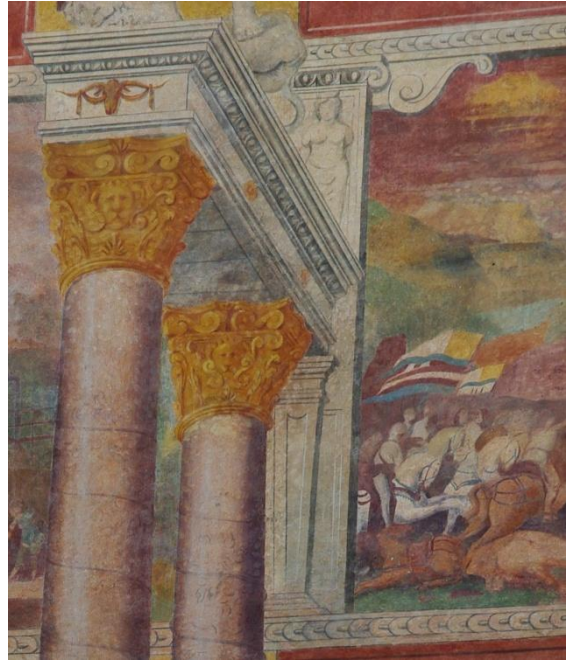
90



91



92



93



94



95



96



97



98



99



100



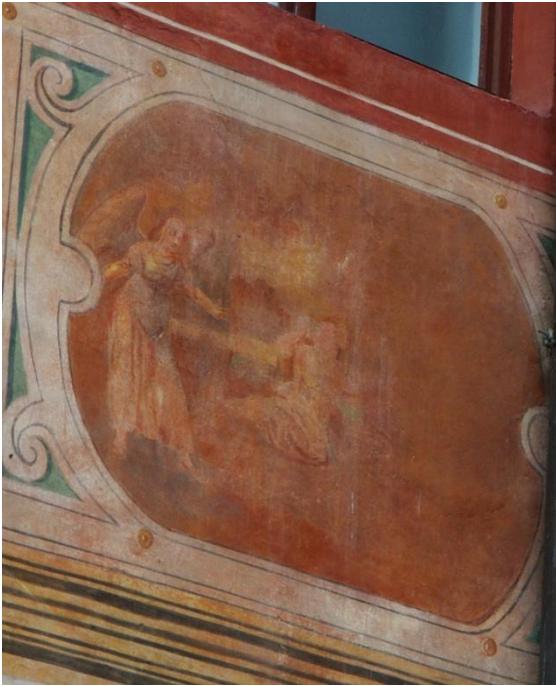
101



102



103



104



105



106



107



108



109



110





111



112



113



114



115



116



117



118



119



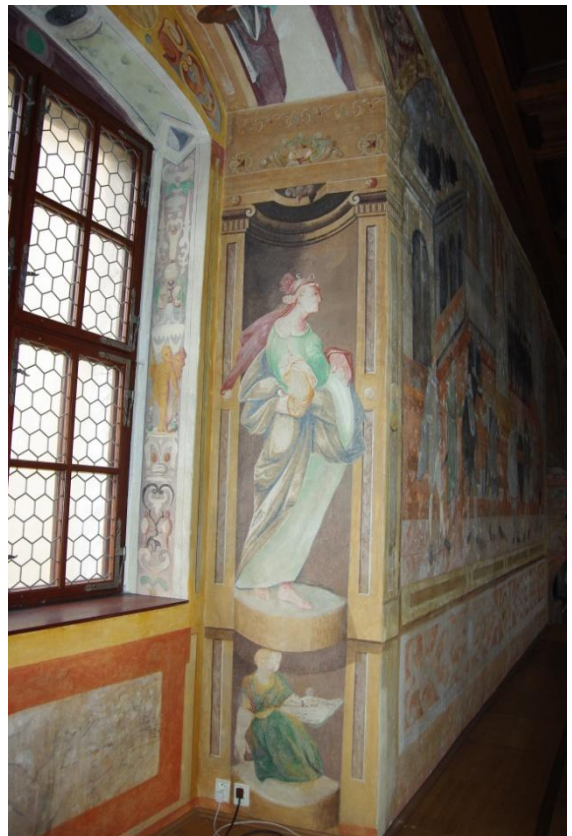
120



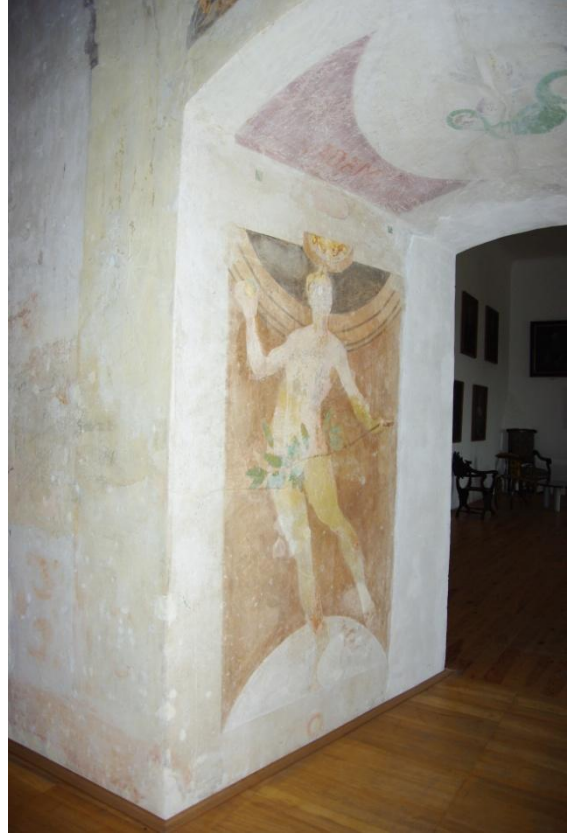
121



122



123



124



125



126



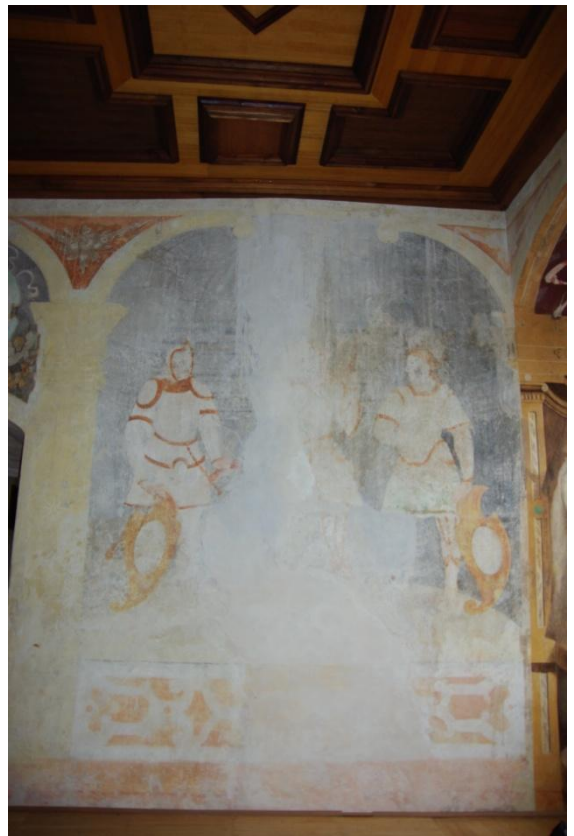
127



128



129



130



131



132



133



134



135



136



137



138



139



140



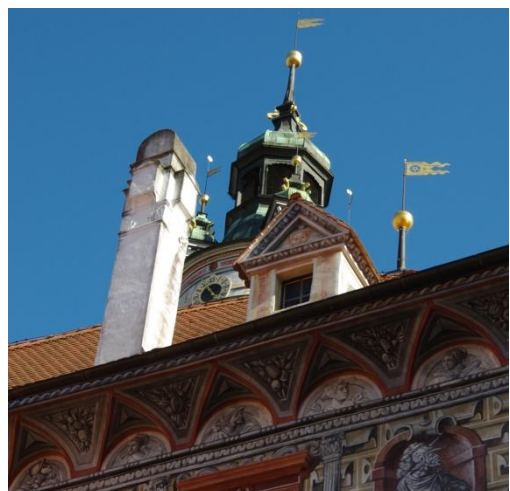
141



142



143



144





145



146



147



148



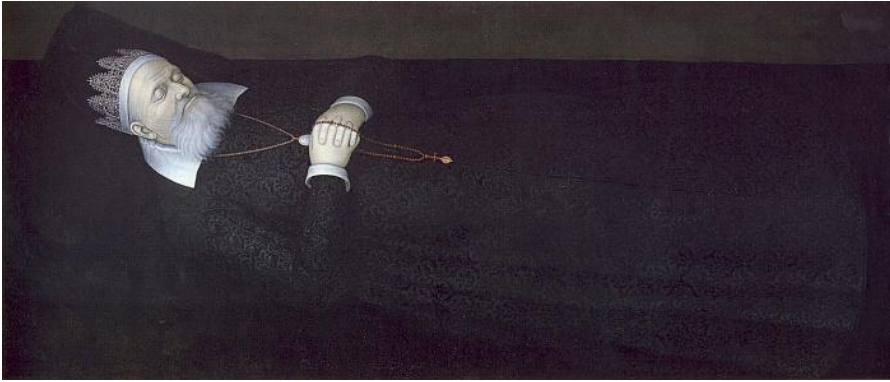
149



150



151



152



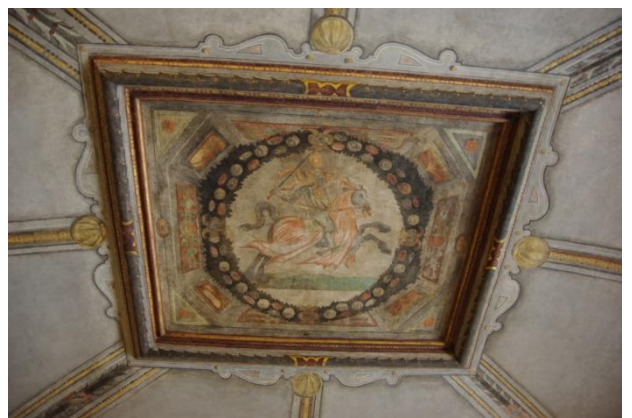
153



154



155



156



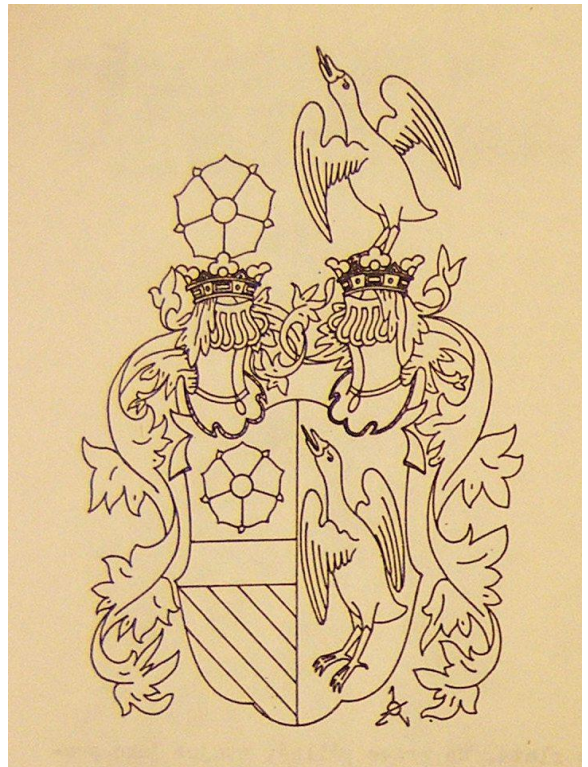
157



158



159



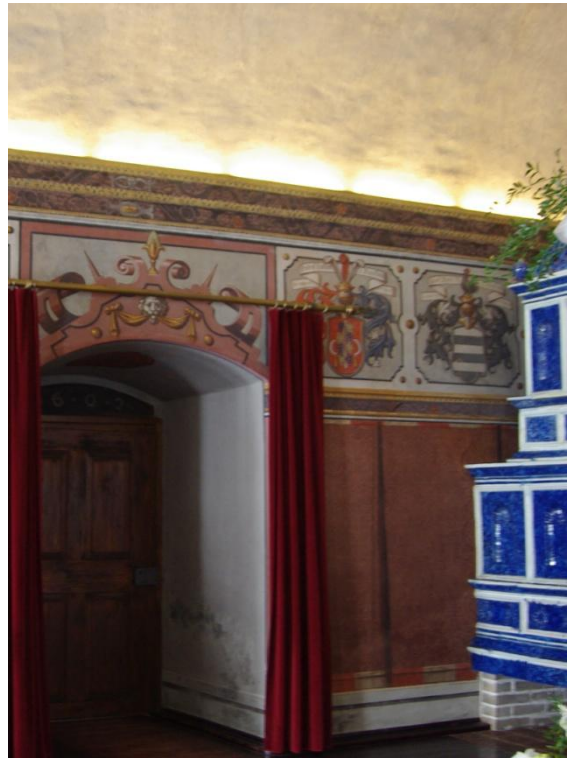
160



161



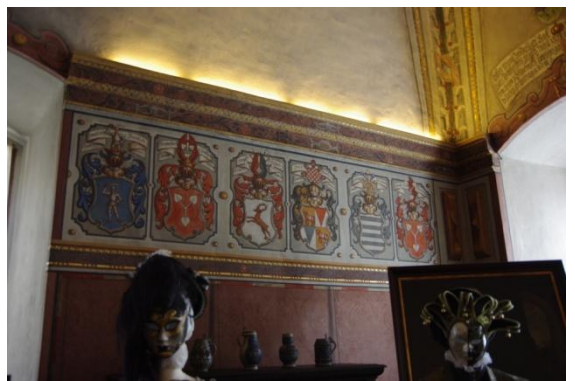
162



163



164



165



166



167



168



169



170



171



172



173